الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

حسين علام

العجائبي في الأدب

من منظور شعرية السرد



العجائبي في الأدب

العجائبي في الأدب

من منظور شعرية السرد

حسين علام





بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 978-9953-87-561-3

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي

الجزائر العاصمة – الجزائر

e-mail: revueikhtilef@hotmail.com



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

لتنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت – هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت – هاتف 786233 (9611+)

إلى زوجتي

وولدي عدنان...

المحتويات

علاقات الشخصيات العجائبية.. 111

تقديم

انتـــشر مصطلح العجائبـــي في السنين الأخيرة انتشارا واسعا بين الـــنقاد وراح معادلا لا مناص منه لـــ "الفنتاستيكي" "fantastique" باعتباره جنسا أدبيا يملك من المقومات النظرية ومن التمثلات والتراكم النصّي ما يكفي ليستقلّ بذاته. لكن المفارقة تبقى قائمة عندما نكتشف أنـــه – علـــى الرّغم من كثرة التوصيفات – لايزال تعريفه ناقصا غير مكـــتمل، ولا تـــزال حدوده غير معروفة، فهو متنافذ مع أجناس أدبية أخـــرى أكثر وضوحا مثل "العجيب" و"الغريب". إذ يظل العجائبـــي منفلـــتا دوما، فلوحاولنا أن نجد له تعريفا واحدا جامعا مانعا فان الأمر سيـــشكل عليـــنا، لأن "تودوروف" نفسه – وهو صاحب السبق في التأصـــيل للمفهـــوم مـــن خـــلال كتابة المشهور"مدخل إلى الأدب العجائبـــــي" – يبقى متردّدا في تجنيسه بشكل قطعي إذ يشرك القارئ في تحديـــده ويـــشترط في تلقيه وتعيينه التردّد والريبة كحالتين تتلبسان بالمتلقـــي فتجبرانه على اعتبار العالم الذي يحار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل الفهم.

الحقيقة أن "تودوروف" يتناول للتمثيل والتوضيح نصوصا سردية ذات حمـــولات معرفية مختلفة عن نصوصنا، في أجوائها ما هو مرعب ومخـــيف حقّا، في حضارة لا تقاسمنا الهموم ذاتها والإشكالات نفسها، ولا الفهـــم ذاته للكون والواقع. وتلك التحديدات الدقيقة الموجودة في

كتابه، تجعلنا نشعر دوما بعذابات منهجية ونحن نحاول أن نسقطها على النصوص العربية. لنجد في الأخيرأن الأمر لا يتعدى كونه سوى طريقة في الاشتغال أو وظيفة من الوظائف المتعدّدة للسرد، فمكونات الخطاب العجائبـــــي هي المكوّنات نفسها للخطاب الروائي عامة، بحيث أنّه لا يـــصبح "تيمة" ومادة للحكي فحسب، بل يتعداه ليصبح شكلا للسرد وطريقة في البناء الداخلي للنص.

لقد جعلت تحديدات "تودوروف" النقدية، من العجائبـــي مكونا خطابـــيا يـــشتغل في الملفوظ القصصي، وجعلت منه واحدا من البنى التـــركيبية للنص الروائي، بالإضافة إلى كونه مادة وموضوعا للحكي. لـــذا كـــان البحث عن مظاهر تجسّده في النصوص السردية، يستدعي أولا، الإلمام بجميع مكونات النظرية المتعلقة بها. الأمر الذي كان صعبا، بحيث أن الفصل المنهجي بينها جميعا، لم يكن إلاّ صوريا وتجريديا، بل هدفا إجرائيا فقط، فأمام التعدّد الهائل في المناهج والنظريات التي تقارب الـــسرد، يقـــف الدارســـون في حيرة من أمرهم، ولا يسعهم إلاّ أن ينتهجوا طريقة انتقائية متجنبين الخلط بين الأفكار والمذاهب.

لقـــد وقع الاختيار هنا على "تزيفتان تودوروف" بوصف واحدا مـــن الـــنقاد البنيويين المهمّين، للاستعانة به على تحليل الشكل الروائي وعلى إبراز مظاهر العجائبـــي وذلك لسببين واضحين هما:

أ. أن هـــذا الـــناقد قـــد ألّف في نظرية السرد في إطار ما عرف عن البنيويين بالشعرية (la poétique).

ب. وأنّـــه ألّـــف أيـــضا في العجائبـــي محاولا الإحاطة به من الناحية اللسانية البنيوية المحضة.

لقد كان "تودوروف" منخرطا تماما في تأسيس المشروع الشعري العام الذي ابتدأه الشكلانيون الروس، والذي يمكن أن نسمّي موضوعه

الواسع اليوم بعلم إنتاج وتفسير الخطابات، وشروط انبثاق المعنى مهما تعــدّدت تمظهـــراته وتغيّرت. لقد كان وهو يكتب حول العجائبـــي يندرج في الإطار العام للشعرية المهتمة باستخلاص القوانين الكلية التي تـــتحكّم في بنـــية النـــصوص. وكـــان يبحث، منذ ترجمته لنصوص الـــشكلانيين الـــروس ومنذ كتابه "الشعرية"، في مفهوم "الأدبية" وفي علاقـــة الأدب بوصفه خطابا متميّزا عن الخطابات الأخرى وفي علاقته الـــتاريخ والعلـــم، والحقيقة، وفي مسألة الإجناسية وفي شروط إنتاج وتفـــسير الخطاب الأدبي[1]، وقد اقترح أيضا نموذجا معروفا في دراسة وتحلـــيل النصوص، بحيث قسّم النص إلى ثلاثة مظاهر[2]، أو مستويات تتمظهر في تداخل علائقي معقد، لأنّها لا توجد منعزلة إلاّ في التحليل، ولم يكـــن الهـــدف منها سوى الكشف عن البنى الأدبية، الثاوية وراء كـــثافة الـــنص، كمـــا أن هذه المظاهر الثلاثة لم تكن ملاحظتها إلا باعتبارها تجسّم بنية مجرّدة متداخلة، ومنتظمة داخل النصوص الأدبية.

1. أولهـــا **المظهـــر اللفظي**: ويكمن في الجمل الملموسة من مستويات صوتية ونحوية. يطرح هذا المظهر نوعين من القضايا:
   - مـــشاكل الملفوظ ويدعوه "تودوروف" بالأسلوب "بالمفهوم الضيّق للكلمة".
   - والمشاكل المتعلّقة بسجلات القول، أي بالكيفية التي يعرض بهـــا الـــسارد قصّته، معطيا أهمية مثلا لعناصر لفظية معينة وتاركـــا أخرى مهملة ومثل ذلك استعمال مستويين لغويين

---

(1) ينظـــر مقدمة المترجم، ت. تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبـــي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط 1، 1994، ص. 11.

(2) ينظـــر عثماني الميلود. شعرية تودورف. منشورات عيون. الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1900. ص. 26.

اثـــنين – الفـــصحى والعامية – ومن أهم مقولات سجلات القول:

2. مقولة الملموسة والتجريد، أي تحديد نوع العمل التخييلي، هل هو واقعي أم خيالي.

مقـــولة حـــضور أو غـــياب المظاهر البلاغية، أي كثافة النص (opacité) أو شـــفافيته، مما يساعد على فهم درجة تصويرية الخطاب الأدبـــــي (Figuralité). ومقولة حضور أو غياب التناص الموجود أو الغائب بين خطاب لاحق وبين خطاب سابق(*).

ثم هـــناك **المظهـــر التركيبـــــي**. وهنا يتم الحديث عن التأليف (la composition) أكثـــر من أي شيء آخر وعن الانتظام الزمني للأحـــداث بواســـطة تـــتابع الوقائع التي يستحضرها الخطاب الإحالي المرجعـــي أو التمثيلي الذي يهتم بالبعد الزماني للقصة أو الحكي، كما يهـــتم أيضا بالانتظام المكاني كأشكال التناظر والتدرج والتناقض الذي يقيمه النص من أجل هندسة المكان(*).

لا ينـــسى" تـــودوروف" أن يضيف المظهر الأخير للنص وهو **الـــدلالي** (sémantique)، وهـــو من أكثر المستويات تعقيدا لأنه يؤسّـــس للاشتغال على محمولات الأثر الأدبـــي، ولأن الدراسات اللسانية أبعدته مهمته بالنص. إن هذا المستوى يبحث في الكيفية التي يـــدلّ النص بها على موضوعاته كما يبحث عن الوجه الذي تنتظم فيه دلالات الآثار.

وعلى الرّغم من أن النص التخييلي، قد يشير أو يمثّل خارجا ما،

(*) ينظر رمزية العنوان.

(*) ينظر تجليات العجائبـــي في الزمان والمكان.

إلاّ أن النـــسق الرمزي الذي تشكّله الكلمات، يمتلك خاصية مستقلّة، ويأخذ الترميز وجوده من مصدرين اثنين هما.

الأول: من النص ذاته.

الـــثاني: قد يتعلّق بالتفسير والتأويل وما يتعارف عليه الناس من معنى للكلمات(*). يشير هذا المظهر بطبيعته إلى إشكالية واقعية ما يحيل علـــيه النص وإلى دلالاته، ويحيل أيضا إلى جدل علاقة الواقع بالحقيقة. ومـــن المـــؤكد أن البنيويين قد فصلوا في ذلك، عندما اعتبروا الآثار لا تعكـــس إلا علـــى واقعها الخاص، فهي كما يقولون، تخلق عن طريقة اللعب الجميل باللّغة عالما له رموزه الخاصة، لأن النصوص لا تمثل الواقع بـــل تخلـــق واقعا جديدا، لهذا فإن "تودوروف" يحدّد مفهوم التيمة " thème" باعتـــباره مقـــولة دلالية قادرة على الحضور على طول النص وحتى في مجمل الأدب (مثل تيمة الجسد في الرواية كلّها).

لقد كان من غير الممكن التخلّص من استعمال مقولات غير أدبية كي نصف الموضوعات الأدبية مثل التحليل النفسي أحيانا، أو الأساطير وغيرهـــا ونحن نحاول استخلاص التشابه الحاصل بين العمل الأدبـــي وأنظمـــة العلامات الأخرى، لكن ذلك لا يمنع من العمل على إظهار أصالة النص النوعية.

وعليه فقد كان الاعتماد على هذه المظاهر الثلاث في تحليل النص التخييلـــي الروائي، ذا فائدة كبيرة بخاصة في مجالي التصنيف والتحديد، مـــع الحرص على مراعاة طريقة اشتغال العجائبـــي في المتن السردي. والحـــقّ أنّه عندما تحدّد الأشكال والمفاهيم فيما يتعلق بالعجائبـــي فإنّ مستويات كثيرة ستتداخل عندما نريد مقاربته. منها:

(*) ينظر في الأخيرعندما تعرضنا إلى إشكالية الجسد ودلالاتها في الرواية.

- إشكالات المحتوى الدلالي لهذا النوع من التخيّيل الذي يعتمد على المظاهر فوق الطبيعية التي تعيد النظر في الطرق المشتركة للإدراك. مما يأزّم الفهم للواقع.
- إشـــكالات المقاربـــة النصيبة أي: إلى أي مدى يمكن أن نتمثل في التحليل هذا النوع من الأدب وبأي وسيلة بنيوية؟

ثم إشكالات القراءات النفعية أي: التأثير الذي يمارسه العجائبـــي في النصوص على القارئ باعتبار هذا الأخير يعدّ عنصرا مهما في تحديد هذا الصنف الأدبـــي.

إن انـــــزلاق هـــذه المستويات وتداخلها، لا يجعل مهمة القراءة ســـهلة؛ ففكرة العجائبـــي بطبيعتها غير قابلة للتعريف النهائي[1]، ولا يمكـــن القبض عليها بسهولة لأن المصطلح متعدّد، مفتوح على تغيّرات كثيرة، فهو يستعمل كمرادف للرائع والمدهش في كل الأجناس الأدبية، وهـــي صـــفات غـــير قارة، مما يجعل النقد الأدبـــي يتهيبها ويخشى اشـــتغالاتها المـــبهمة، كمـــا أن مفهوم العجائبـــي ينـــزلق دائما إلى تـــصورات أخـــرى منها تلك "الأنثروبولوجية"، فـــ "جلبير دوران" يـــتحدث عـــن العجائبـــي باعتباره صنفا من الإدراك المرتبط بالتفكير السحري[2].

وإذا مـــا اعتـــبرنا العجائبـــي جنسا أدبيا خالصا، يرتبط ظهوره التاريخي بالرومانسية فهنا لن يكون صفة أو مفهوما سحريا للتفكير، بل يكـــون اتجاهـــا جماليا حاضرا في كل العصور، يشتغل في كل الحقول

---

(1) CF. Denise Mellier. la littérature fantastique. Ed du seuil. Coll mémo. Fév. 2000. page 08

(2) CF Gilbert durant. Les structures anthropologique de l'imaginaire. Bordas. 1978. p. 435.

المعرفية المتنوّعة محتفظا بنفس الإشكالات المتعلّقة بحدوده.. بحيث يمكننا الحديث عن رسم، ومسرح وسينما عجائبيين... لكن المصطلح يستعمل أيضا صفة للشعور الذي ينتابنا ونحن نطّلع على نوع معيّن من الحكايات المخيفة. فهو يستعمل إذن، لفهم الأثر الأدبي الذي خلّفه ذلك الشعور أي صفة للسبب والنتيجة معا.

والسؤال الملح دائما، هل هو جنس أدبي أم طريقة في الحكي؟

إن النقد الغربي عموما يبقى متشبثا بكونه جنسا أدبيا محاولا أن يعطيه تصنيفا وأن يحدّد له الأسس التي ينبني عليها. والنقد الإنجليزي بالخصوص يتمثله بشكل أوسع فهو بالنسبة له يعد شكلا أساسيا للخطاب التمثيلي (الذي يحيل على الواقع) أي بوصفه نوعا من الخطاب الأدبي الذي ساد القرن الثامن عشر، موضوعه كلّ ما هو مرعب من "مصاصي الدماء"، و"البيوت المسكونة". لكنه ليس مرتبطا ضرورة بهذه المواضيع، بل إنه في عرف الإنجليز يتنافذ بالضرورة مع الحكاية الدينية العجيبة، ومع أدب الخيال العلمي، وغيرها من الأصناف التي تعيد النظر في طرائق التمثل الأدبي للواقع.

هنا موقفان نقديان إذن:

- موقف يحصر العجائبي وهو يحاول أن يعطيه تعريفا دقيقا، وهو بهذا سيحصى بعض النصوص ويحتفظ بها، ويقصى نصوصا أخرى. وهي مقاربات نقدية تصنف هذه الحكاية بأنّها عجائبية وتعمل على أن تبيّن أجناسا أخرى متاخمة لها، فترتب النصوص بحسب مادتها، وظاهرها، فهذا عجائبي خالص، وهذا عجائبي واقعي، وهذه حكاية للرعب، وهذه حكاية عجيبة وهذه خرافة.. مما يستدعي مشكلا آخر يتعلق بتحديد هذه الأجناس أيضا.

- موقـــف آخر لا يقصي شيئا، وهو تكاملي ينطلق من ذلك اليقين بأنـــه يـــوجد اســـتعمال واسع ممتد للمفهوم عند القارئ والناقد والمنظّر. وهو مفهوم يطلق على أنواع كثيرة من النصوص المختلفة بـــشكل كـــبير فـــيما بيـــنها، وإن هذا الموقف يأخذ بعين الاعتبار الاســـتعمال المتواتر منذ القرن الثامن عشر لصفة العجائبـــي، فيقاربه مـــن الـــوجه الدياكرونية (diachronique) فيبحث في تطور شكله ومادتـــه، ويفهمه من حيث الوجهة السانكرونية (synchronique) لاتجاهاتـــه واستعمالاته الأدبية[1]، وهذه المقاربة تحاول أن تستثمر هذا التنوع وهذه التناقضات للأشكال فيما بينها وتحاول أن تستخلص ترتيبا دقيقا بدلا من التساؤل عن مفهوم قار للعجائبـــي.

يُـــدخل هذا المفهوم النقد – نظرا لطبيعته المنفلتة – في متاهة الأسئلة حـــول تعريف الجنس الأدبـــي، وحول طرق التحليل، إنّه يثير أسئلة النقد ويعيد النظر في الأشكال والتأويلات.

ومـــن هـــنا اختـــرنا رواية "ليلة القدر" لـــ "الطّاهر بن جلون" للتطبـــيق، فهي تطلّ علينا بكثير من الأسئلة، تدخل في السياق المذكور حـــول القـــراءة الممكنة للسردي. إنّها رواية تصدم المتلقي منذ الوهلة الأولى بأجـــوائها الغـــريبة، وبهمـــوم شخصياتها المذهلة، فهي مدهشة بطـــريقة حكـــيها وعجائبية عوالمها، من حيث أنها تصور واقعا مليئا بالهلوسات والمحرّمات[2] ومشاهد الرعّب والقتل والتعذيب. لقد كانت

(1) C. F Denise Mellier. la littérature fantastique. p. 10

(2) يقول لويس فاكس: "إننا نتعرف على القصة العجائبية من خلال ذلك الشعور بالمحـــرّم الذي يطبع الحكي فيها ولا نتعرف عليها من خلال طريقة التناول فقـــط » ينظر Louis Vax. Chefs d'œuvres de la littérature fantastique. PU. F. 1979. p. 41

الـــرواية بمـــا تثيره من مفارقات ومن قلب لكل طرق فهم الواقع تجعل القارئ يحتار في درجة مطابقتها للواقع من جهة ويتساءل عن احتمالية هـــذه العوالم من جهة أخرى، مثلما يحتار في تصنيفها، هل يضعها في خانة الحكايات الشعبية العجيبة بما أنّها توظف مفهوم الراوي وتستعير أجـــواء الحكي الشعبي؟ أم يصنفها في خانة الرواية الجديدة التي تقص مغامـــرة الكتابة في عالم غريب؟ لكن من أية وجهة يمكن مقاربتها وما هي الأدوات النظرية النقدية التي يمكن بها تفكيك هكذا نص؟ وهل هي رواية نفسية بما أن شخصياتها تعيش في عوالمها الداخلية الموبوءة بالقهر والحـــرمان والمصادرة للذات الرّاغبة في التحرّر من ربقة السجون؟ أم تنتمي إلى جنس آخر؟

إلاّ أن فكرة انتماء هذه الرواية إلى العجائبـــي جاءتنا انطلاقا من هـــذه الأسئلة بالضبط لأنه ليس العالم التخييلي هو ما يثير التساؤل عن واقعـــية أو عدم واقعية الأحداث بل أن طرائق تقديم هذا العالم هي ما يـــثير أيضا. وإذا ما صنفنا الرواية في مجال العجائبـــي فما بقي سوى الـــبحث عـــن كيفية تجلّيه في النص، ففي أي مستوى من مستويات الخطـــاب يمكن أن نجده؟ وهل ذهبت الرواية إلى أبعد الحدود في جعل العجائبـــــي سمة غالبة عليها؟ بما أنها تناولت على الخصوص موضوعا مـــثيرا للاستغراب والفزع، وهو قلب موازين الطبيعة وموازين التلقي بتحويل فتاة إلى ذكر.

مـــا كـــان علينا سوى الذهاب مع الرواية إلى أبعد من أمدائها تـــاركين لها القياد في الكشف عن مستوياتها. لأن المتلقي في هذا النوع من النصوص يجد أن لاشيء حقيقي خارج قراءته، وأن النص الذي بين يديـــه ليس إلا إمكانا للتأويل، وأنّه لا يدل إلا على ذاته باعتباره نصا تخييلـــيا، جماليته تكمن في ذلك اللعب الجميل بإمكانات اللغة، أي: أنّه

سيعتبر أن المؤلف لا علاقة له بنصه، لأنه عندما يبتعد المؤلف ويحتجب كمـــا يقول "بارت" *"فإن الزعم بالتنقيب على أسرار النص، يغدو أمرا غـــير ذي جـــدوى، ذلك أن نسبة النص للمؤلف معناه إيقاف النص وحـــصره وإعطـــاؤه مدلولا نهائيا أيّ إغلاق للكتابة... وبالعثور على المؤلف (وذلك بالكشف عن حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته"*[1].

لهـــذا فإن التعرّف على "الطّاهر بن جلون" والبحث عن صورته الـــتي تقف مثل الشبح خلف شفافية زجاج الكتابة، لن يكون مجديا، لأنه كما يقول بارت *"ما إن تُحكى واقعة دون مرمى آخر وراء ذلك، ودون بغـــية التأثير المباشر في الواقع، أي في النهاية، خارج كل وظيفة، اللّهـــم الوظـــيفة الرمزية، فإنّ هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره ويأخذ المؤلف في الموت وتبدأ الكتابة"* [2]. وانطلاقا من هذا التصور الذي يفضي إلى النص لا غير فإنّنا يمكن أن نفسّر فيما يلي مـــن الدراســـة ذلك الاستئناس بأدوات التحليل البنيوي المتعددة ممثلة خـــصوصا في الناقد "تودوروف" باعتباره نموذجا يملك طرقا للتصنيف والتحديد تساعد على الانتهاء إلى هامش للتأويل الموضوعاتي للرواية.

لم تحـــاول هذه الدراسة تقويل النص ما لم يقله، بل تركت له أن يكـــشف عـــن أدواته وحده، لأن إشكالات الحكي والحكاية ممثلة في الـــرواية، بوصـــفها تيمة من "تيمات" القصة. والدراسة لم تفعل شيئا ســـوى أنّهـــا تركتها تتحدث عن نفسها. ذلك أن الكتابة كما يقول رولان بارت *"لا تتطّبب سوى الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن*

---

(1) رولان بـــارت. درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 2. 1986. ص. 86.

(2) المرجع نفسه. ص. 81.

أســـرار، فالبنية يمكن أن ترصد وأن تتابع خيوطها في جميع لغاتها. لكن لـــيس فيها عمق ينبغي التنقيب عنه، إن فضاء الكتابة ينبغي مسحه لا اختـــراقه. والكتابة ما تنفكّ تولّد المعنى لكن قصد تبخيرها إنّها لا تفتأ تحـــرّر المعنى" [1]. ونحن لا تزعم أن الاعتماد على مقولة المظاهر الثلاث هـــي الـــرؤية المنهجية الوحيدة الممكنة، بل تؤكّد على أنّها ليست إلاّ تقـــسيمات إجرائية الهدف منها إبراز الطرح الذي استدخلت به حول المفهوم الأدبـــي للعجائبـــي باعتباره بنية نصية بلاغية تصنع لغة النص وتتـــراءى لــــه بوصــــفه مظهرا تركيبيا. وافترضت طبيعة الموضوع أن الكشف عن العجائبـــي في الرواية لا يتم إلا بالصورة التالية:

البداية: وفيها تحديد للعجائبـــي وذلك بمقارنته مع مفهوم مجاور له وهو "العجيب" لاعتبارات عديدة منها:

التشابه في الوظائف منها تلك الظهورات فوق الطبيعة. بالإضافة إلى أن الكتّاب كانوا يستخدمون "العجيب" للتأثير على القارئ وذلك لأحداث الانفعال ذاته التي نجده عندما يتعلق الأمر "بالعجائبـــي".

لقد عرضنا هنا إلى هذه المفاهيم منذ العصور الوسطى عند الغرب وصولا إلى بداية القرن الثامن عشر أين ظهرت أهم لآثار العالمية الممثلة لهـــذا الجـــنس حيث وظّف "العجائبـــي" بوصفه رؤية للوجود وليس باعتـــباره وظيفة جمالية خالصة (القرين "لدوستويفسكي". وجلد الخيبة "لبلـــزاك". وقـــصص "إدغـــار ألان بو" وفاوست "لغوته" وحكايات عجائبية لهوفمان...)

كمـــا أنـــنا تعرضنا أيضا لهذا المفهوم في الثقافة العربية من حيث كـــون العجـــيب الـــديني والشعبـــي رافدين للعجائبـــي في العصر

---

(1) المرجع نفسه. ص. 86.

الحديث. بحيث أصبح موظفا من قبل الروائيين العرب الجدد للتعبير عن هموم المجتمع العربي الحديث. ثم تعرضت الدراسة في النهاية إلى مبرّرات استعمال لفظة العجائبي بدلا من ألفاظ أخرى، عندما تعرضت لإشكالية ترجمة المصطلح لتنتهي إلى تفضيل لفظة العجائبي للدلالة على (Fantastique) بدلا من "الفنتاستيكي"، أو "الفنطاسي" وغيرها، لأنها لفظة عربية مناسبة جدّا ولأن ترجمة الصديق بوعلام كانت متساوقة مع بقية الترجمات لمفهومي العجيب والغريب اللذين يؤثران في تحديده.

ثم كان أن انطبع الجانب التطبيقي في الجانين الثاني والثالث من مجمل العمل، انطلاقا من المظهر اللفظي بالتركيز على رمزية العنوان أولا وعلى التناص وعلى التمظهر البلاغي عن طريق صفاة الشخصيات وعلاقاتها عندما تعرضنا للمظهر التركيبي الذي يبحث في خصائص السرد وخصائص الحكي. وعن مظاهر الحكاية. كيف كانت غائبة وحضرت، ثم تسلمت الرواية حكايتها وبدأت في سرد الوقائع. ولقد ركزت الدراسة على طبيعة علاقات الشخصيات مبرزة انطباع العجائبي في كل ذلك. مع التأكيد على الاستعانة، دون إدعاء الكمال، بطروحات كلّ من "غريماس" في مفهومه للفواعل (les actants) ولطبيعة العلاقات الثلاث، (علاقة التواصل، علاقة الرغبة، وعلاقة الصراع) باعتبار الشخصيات عوامل وذلك بالاسترشاد بشروح حميد الحمداني، وحسن بحراوي، كما استعانت الدراسة بالمثال الوظائفي "لفلادمير بروب" الذي تبدّى مناسبا جدا للحكاية/الرواية لأنها اعتمدت على طرائق السرد الشعبية، ولأن الوظائف كانت ملتحمة، ومترابطة تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل. وكشفت الدراسة بالتطبيق عن تمظهر الاختبارات الثلاث في تركيب الرواية.

- الاختبار الترشيحي.
- الاختبار الرئيسي.
- الاختبار التمجيدي.

لقد طور "غريماس"، هذه الطروحات واستعار أنواع الاختبار هذه من "فلادمير بروب" ومن خلال التمييز بين الفواعل (les actants) وبين الشخصية الرئيسية الفاعلة (Acteur). ورتب الشخصيات التي لها صلة بالبطل الفاعل إلى تلك التي تسعى إلى إفشال مسعاه وإلى أخرى تساعده أي:

- **المساعدون (les adjuvants)**
- **والمانعون (les opposants)**

لقد حاولت الدراسة الاستفادة من كل هذا وطبقته بحذافيره بحسب درجة تمثلها له، دون إدعاء الإحاطة التامة بها، واضعة هدفا رئيسيا هو الكشف عن العجائبي من خلال طبيعة علاقات الشخصيات.

ثم استمر العمل على المظهر التركيبي للأثر من خلال تجسد العجائبي في عنصرين مهمين في بناء الرواية وهما الفضاء والزمن بالكشف عن دلالات كل منهما.

أما في النهاية فإنّه كان من الصعب تعيين ملمح واحد من ملامح المظهر الدلالي للنص فكان أن اخترنا "الجسد". ومن خلاله قد تبرّر الكشف عن دواعي الدراسة الموضوعاتية للنص. كما قد تحدّد مفهوم "الجسد العجائبي" وتمظهراته في النص، مع خلاصة مفادها أن الرواية انتهت أخيرا إلى مفهوم صوفي للجسد.

إن خصوصية النص باعتباره نصا مغاربيا يتوسل باللغة الفرنسية ويكشف عن عوالم عجائبية، جعلت منه نصا صعب المراس، بعيدا عمّا

يمكـــن أن يظـــن أنّها عوالم "إكزوتيكية" (exotique) الهدف منها هو امتـــناع القـــارئ الغربـــي، بل أن الأمر أعقد من ذلك حيث أن هذه الأجـــواء عـــربية خالصة، لا يزال السحري والعجيب والعجائبـــي، يـــشكل فـــيها بنـــية التفكير ويصنع المخيال ويحدد طرائق الإدراك لله وللوجـــود وللإنـــسان. لذا كان النص يشكّل بلغته الفرنسية، مسافة للتلقي، يحتاج المرء فيها إلى جهد ذهني مضاعف للتخلص من الأحكام المسبقة عن الكتابة بلغة غير متساوقة مع المخيال الذي تنتمي إليه. لقد كـــان هـــذا عائقـــا كبيرا، لا يصعب تجاوزه إلاّ بالتخلّص من الذاتية وبدراسة النص بعيدا عن مرجعيته المباشرة كما يقول البنيويون.

حسين علام

العجائبي في الأدب
المفهوم والبنية

إضاءة منهجية

هـــناك إذن مجمـــوعة من الأسئلة تتبادر إلى الذهن عند التعرض للعجائبـــي (Fantastique) منها.

- هـــل يعـــد العجائبـــــي جنسا أدبياً واضح الحدود والمقاسات له بـــدايات ونهايـــات معينة؟ أم أنه صنف جمالي ذي وظائف محددة داخل أيّ نص من النصوص السردية؟
- كيف يشتغل العجائبـــي داخل النصوص الأدبية؟ وهل هناك عجائبـــي في الـــشعر مثلما الحال في السرد؟ هل هو التوظيف البلاغي أم ان البلاغـــي لـــيس ســـوى صفة من صفاته الساسية أو مكونا من مكوناته؟
- ثم مـــا هـــو تاريخ علاقة هذا المفهوم بالنقد الأدبـــي عند الغرب وعند العرب؟

إننا لا نـــزعم أننا نملك القدرة على الإجابة عن كلّ هذه الأسئلة دفعة واحدة ولا يمكننا ذلك هنا.

والأفضل لنا كي لانتوه في التعميم والاطلاقية هو الاعتماد على مناقـــشات أهم مَن تعرّض للعجائبـــي بالتصنيف والتحديد، وهم

كُثر، بخاصة في النقد الفرنسي[1].

أمـــا أراد المرء التوسع أكثر، سيجد أن الغرب كلّه يملك رصيدا هامـــا من الدراسات – في كل لغة – تتعرضت لهذا الموضوع. أما نحن فسنقتصر على المناقشات التي أطلعنا عليها وهي خمس:

1. مـــدخل إلى الأدب العجائبـــــي. "تـــزيفتان تودوروف". ترجمة الصديق بوعلام. دار الكلام. الرباط المغرب. 1993.
2. Louis Vax. Les chefs d'œuvres de la littérature Fantastique. P. U. F. Paris 1979
3. Louis Vax. L'Art et la littérature Fantastique. P. U. F. 1960.
4. Max Dupray. Du Fantastique en littératures. Ed. PUF. 1990.
5. Denis Méllier. La littérature Fantastique. Ed. du Seuil 2000.

ومع ان هذه الدراسات متنوعة بين الشعري والسردي والتنظيري الأكاديمـــي والفلسفي المحض في بحثها عن مفهوم قار للعجائبـــي فاننا ســـنعتمد أساسا على طروحات "ت. تودوروف" دون غيره. لسبب بـــسيط هو أن أغلب المعاجم التي استشارناها – التي وقعت بين يديه طـــبعا - والكتب التي لجأنا إليها والمقالات أيضا، كلّها لا تزال تناقش تـــصنيفات "تودوروف". وتناقش مفهومه للعجائبـــي من حيث مدى

---

(1) يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- Pierre. Georges Castex. le conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant, Paris. J. Corti, 1951.
- Marcel. Schneider. La littérature Fantastique en France. A. Fayard,Paris 1964.
- Irene Bersiere. le recit Fantastique La poetique de l'incertain. La rousse, Paris 1974.

صلاحيته ومدى أدبية ما وصل إليه. حتى أن منها ما كان يبنى مفاهيمه الخاصة على الأسس التي وضعها هذا الناقد. وبالتالي، فالعودة إليه تبدو مهمةٌ، وضرورية. إن لم نقل إنّ هذا العمل المتواضع الذي نُحاول القيام بـــه، لـــيس إلاّ ثمـــرةً لأفكاره التي وجدناها في كتابه (مدخل للأدب العجائبـــــي). ولهـــذا سنتبّع طريقته في التحليل وسنسائله عن مفهوم العجائبـــــي. وذلـــك من أجل اكتشاف الكيفية التي يشتغل بها هذا المفهوم في النص الروائي.

1. المفهوم الأدبـــي للعجائبي

يقـــول "تودوروف" أن "المعرفة الأدبية يتهدّدها خطران دائمان، وهما متعارضان: إما أن نبني نظرية متماسكة، لكن عقيمة أو أن نكتفي بوصـــف "وقائع" ونحن نعتقد مع ذلك أن أي حجر صغير سيساهم في بـــناء الـــصرح العظيم للعلم "[1]. لذا فإن جميع المقولات الجاهزة التي نحسب أنها منتهية، تهتز عند الحوار مع مقولات أخرى أكثر وثوقية من الأولى[2].

إنـــه على حق فالمعرفة لا تسائل في الأخير سوى ذاتها عبر الكتب لـــذا فهو ينطلق – عندما يريد التعرض لمفهوم العجائبـــي – من مقولة نقلـــها عـــن "موريس بلانشو" وهي: "وحده الكتاب مهمٌّ، كما هو، بعـــيدا عن الأجناس، خارج خانات النثر والشعر، والرواية والشهادة، التي يأبى أن ينتظم تحتها، التي يدين سلطتها في أن تُثبت له مكانه وتحدّد شكله، لم يعد أيّ كتابٍ ينتمي إلى جنس، كلُّ كتاب يرجع إلى الأدب

(1) T. Todorov. Poetique de la prose ED du seuil 1971 - 1978, 117.

(2) ينظـــر. ت. تـــودوروف. نقد النقد. تر. سامي سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق .ص .117. حوار مع بول بنيشو

الــواحد. كما لو كان هذا الأخير يحجِز مسبقا، الأسرارَ والصيغ التي وجدها في عمومها"(1).

يثير هذا الاستدخال الاهتمام باعتبار أن الناقد يتلاقى في التأسيس للمفاهــيم البنيوية مع هذا الكاتب. وبالتالي فهو يعضده ويستشهد به. ومــن ثمــة يُساهم معهُ في بناء فكرة مفادُها أنه ليس ضروريا أن "أثرًا يجسد جنسه بأمانة، ذلك أن هذا الأمر ليس إلاّ احتمالا... بل يُمَظهر أكثــر مــن مقولة واحدة. يعني أكثر من جنس"(2). هل يعني هذا أنّنا يمكــن أن نعتبر العجائبـــي جنسا أدبيا تمثله مجموعة من الآثار؟ أم أنه مقــولة خارج النصوص التي تنتظم وحدها في آثارٍ لها وصفها الخاص باعتبارها جنسا؟ إن "تودوروف" يعتبر العجائبـــي جنسا أدبيا مستقلا كأنّه "بصدّد الحديث عن الرواية أو ملحمة أو التراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز"(3). ولهذا الاقتراح اعتبارات منهجية، بحيث يريد الناقد أن يـــصف، ويـــصنّف مـــستجيبا لقناعاته البنيوية. هذه التي يَتموضع العجائبـــي بالنسبة لها. كما يتموضع بالنسبة للقارئ والنص والتأويل.

إنّ "تودوروف" يعرض لآراء من سبقه من النقاد الذين عرّفوا هذا المــصطلح باقتضاب شديد وهو يختار ملمحا واحدا من مجمل عناصرَ كــثيرة يحــتويها العجائبـــي بوصفه تجربةً داخل النصوص وخارجها. ونحن هنانقصد تجربة القراءة والتأويل بالنسبة للقارئ الحقيقي والقارئ المحــتمل. لأن تجربتهما في التعامل مع النص هي التي تحدّد مصيره الذي يكــون مــوكلا للقارئ فقط. فهو يورد مقولة لإحدى الألمان تدعى: "أولغاريمـــان" تقول فيها "إنّ البطل في الحكاية العجائبية يَشعر بشكل

(1) ت. تودوروف .مدخل للأدب العجائبـــي. تر. الصديق بوعلام. ص. 31.
(2) المرجع نفسه.ص . 44.
(3) المرجع نفسه. ص. 20.

متواصل وبجلاء، بالتناقص بين عالمين، العالم الواقعي، وعالم العجائبـــي وهو نفسه مندهشٌ أمام الأشياء الخارقة التي تحيط به"[1]. كما يضيف نقـــلا عن "بيارجورج كاستكس" في كتابه الحكاية العجائبية في فرنسا "يـــنماز العجائبـــــي.. بـــتدخل عنـــيف للسرّ الخفي في إطار الحياة الواقعية".

ويستـــشهد بقـــولة "لـــروجيه كايوا" من خلال كتابه "في قلب العجائبـــي". "إنّما العجائبـــي كلّه قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقـــتحامٌ من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدّل"[2]. تبدو هـــذه المقـــولات متشابهة على من أنّها تشير إلى ما هو مبهم ومستغلق ومخـــيف ولا واقعـــي. إنّ "تودوروف" يعتمد على "المخطوطة المعثور عليها في "سرقسطة" "لجان بوتوكي"[3]. وقد بَنى معظم استنتاجاته على خاصـــية لفظية واحدة داخل "ملفوظ النص" وهي خاصية"التردّد" بين التفـــسيرين العقلاني واللاعقلاني للظواهر التي تنْبَجسُ من رحم الواقع. هـــذا التردّد يجب أن تشعر به الشخصيات في الحكاية ومن ثمة القارئ المتماهي مع الشخصية.

ولتوضيح ذلك نورد المثال الذي ساقه "تودوروف" نفسه وهو:

أن "الفونس فان وردن" بطل وسارد الحكاية يقول أنه بينما كان يعـــبرُ جـــبال "سييرا مورينا" يختفي فجأة خادمه "موسوشيتو". وبعد ســـاعات يختفي الخادم الثاني. وعندما يصل البلدة التي يقصد يؤكد له

(1) نقلا عن. تودورف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 49.

(2) المرجع السابق. ص. 50.

(3) جان برتوكي (1761 – 1815) رحالة وعالم بالسلالة. كتب باللغة الفرنسية بحثا فـــي العصور السلافية القديمة (1895) والمخطوطة المعثور عليها في سرقسطة (1804) وهـــي قـــصة غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية حيث العجائبـــي مشوبة بالأيروسية بالشبق وبالرعب". نقلاعن المرجع السابق. ص. 220.

أهلـــها أن المنطقة مسكونة بالأرواح وآخرها كانت للصّين شُنقا منذ عهـــد قريب. وفي الفندق يتأهب الرجل للنوم فإذا بزنجية نصف عارية تقتحم عليه الغرفة وتدعوه ليتبعها ليصل إلى غرفة أخرى تحت الأرض حيث تستقبله أختان جميلتان تقدمان له شرابا وطعاما طيّبين. فيتولّد في ذهـــنه شـــك بعد ذلك أنهما ابنتي عمّه، لكن الحكاية تنتهي عند أول صـــياح للديك. ويفكر "ألفونس" أن الأشباح تختفي عند الصباح. إلى هنا تبدو الحكاية من العجيب، إذ يقتحم الواقعَ كائنات تتجاوز الفهم العقـــلاني للوجـــود، يمكـــن القـــبول بوجودها عندما تفسّرُ على أنها اشـــتغالات متواتـــرة للمخيّلة البشرية، بُنيَت عليها جميع قصص عودة الأجـــداد والآبـــاء، مفـــسرة أيضا بعض الطروحات الدينية، إلا أن "ألفـــونس" هـــذا غيرُ مقتنع بوجود قوى فوق طبيعية. وذلك لطبيعة تكويـــنه. لكـــنّه عـــندما يسرد قصته مع الفتاتين لأحد سكان البلدة، يكتـــشف أن الـــواقعة ذاتها جرّت لهذا الأخير. فقد وجد نفسه عندما استفاق صباحا، راقدا أيضا تحت المشنقة وبجانبه جثتي اللصّين. وهاهو "ألفونس" يستعيد تلك الليلة ليشعر أن المرأتين اللتين بات معهما، كانتا من لحم ودم وليستا شبحين. وهاهو يلتقيهما مرّة أخرى في ليلة أخرى لتجـــري معـــه الحوادث نفسها ليجد نفسه تحت الشجرة مرّةً أخرى. ويـــشرع في التردّد الممزوج بالخوف والرهبة. هنا يؤكد "تودوروف" أنّـــه: "حـــين يخرج القارئ من عالم الشخصيات، ويرجع إلى ممارسته الخاصـــة (ممارســـة القارئ)" يتهدّدُ العجائبـــي خطرٌ جديد، إنّه خطر يـــنهض علـــى مستوى تأويل النص"[1]. وهو يُلزمنا بإقصاء التأويلات "الشعرية" و"المجازية" ذات الطابع الرمزي أو التعليمي، وذلك لأسباب

(1) المرجع السابق. ص. 53.

تتعلق بتحديداته الخاصة. يقول "تودوروف" ملخّصا: "إنّ العجائبـــي يقتضي أن توفر له شروط ثلاثة:

لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات عالم الأشـــخاص الأحـــياء ويحمله أيضاعلى التردّد في التفسير الطبيعي للأحداث المروية. ثم يكون هذا التردّد مُمثلا بحيث يصير واحدًا من موضـــوعات الأثـــر. ولا بـــد أن يتوحّد القارئ مع الشخصية في حالـــة القـــراءة الساذجة. أي دون احتراز للقارئ تجاه ما يشاهد. وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية. فالأولى والثالثة تشكلان الأثر حقا أما الثانية فيمكن أن تكون غير مُلبّاة"[1]. فالعجائبـــي بحسب هـــذا التعـــريف لا يـــدوم إلا لحظة التردّد المشترك بين الشخصية والقارئ.

يـــبدو هـــذا الطـــرح قابلا للنقاش من خلال طروحات متعدّدة تعرضت لهذا التحديد الذي يضع فيه صاحبُه نفسَه على مستوى التنظير والنظـــرية[2]. وهو متماش مع فرضياته المسبّقة، ساجنا العجائبـــي في خاصـــية سمـــةٍ رئيـــسية ذات طابـــع إدراكي هي التردّد الذي يعيشه القـــارئ/الشخصية في الأثر الأدبـــي وهي مقاربة من بين مقارباتٍ أخرى مـــشروعة تستجيب لِسمات أخرى لا تقلّ مركزية. مثل الشعور بالخوف أو إثارتـــه على الأصح. مع الصوغ الحكائي والأسلوب المتميز ومسلسلِ البحث والتوهّم والتعرّف وتحطيم قوانين العالم والعقل...[3] وليس هذا هو الاعتـــراض الوحيد، بل هناك من المنظّرين من يرى العجائبـــي من وجهة أخرى. ومنهم "مارسيل شنايدر (Marcel Chenieder) الذي يعرّفه من

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 54

(2) Max dupray. Op. Cit. p. 10.

(3) ينظر ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. المقدمة. ص. 20.

حـــيث محـــتواه خـــصوصًا ومن حيث نهاياته[1]دون الالتفات إلى علاقـــات الشخصيات. وآخرون ينظرون إليه من حيث تأثيراته. يرى (Roger Caillois) "أنـــه يثير الفضيحة"[2]. (Scandale). ويقول لويس فـــاكس: (Louis Vax) مناقشا من بعيد طروحات تودروف "إنّني إذا ما كـــنت أتحاشـــى عـــرض ومناقـــشة النظريات الخاصة بالعجائبـــي (fantastique) فـــلأن الفرضيات التي تشكّلها أقل ترابطا من تلك التي تـــصنع الرياضيات"[3]. ولأن المنظرين – كما يقول – عادة لا يصلون إلى النـــتائج نفـــسها مـــن المنطلقات ذاتها. إنّه يرى أنّه مهما كانت احترازاته تجاه الأفكار العمومية فإنّه لا يَفهم العجائبـــي في التردّد بين العادي والخارق لكن في تجربة تأويل عالمين لا يتوافقان..

إنّ تـــودروف مثيرٌ للجدل دائما، فقد أضاف إلى تعريفه السابق شروطًا أخرى تحاول أن تحاصر المفهوم. منها: أن هناك جنسان حافان، مُتَاخِمان للعجائبـــي الذي يكون أحيانا قابلا لأن يفقد تماسكه النظري (sa cohérence) بوصفه جنسا له حدود ومقاسات. إنّه جنس متنافذ مع العجيب والغريب.

أ. العجيب (Le Merveilleux)

وهو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تـــتدخل في السير العادي للحياةاليومية، فتغيّر مجراه تماما. وهو يشتمل علـــى حـــياة الأبطال الخرافيين الذين يشكّلون مادةً للطقوس والإيمان الـــديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب.

---

(1) Max dupray. Op. Cit. p. 10.

(2) المرجع السابق. ص. 10.

(3) Louis Vax. Op. Cit p. 11.

ويمكـــن أن تُـــدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكّل ما فوق الطبيعي إطارا لها. كما أنّه يمكن أن تدخل في مجال "العجيب" القصصُ التمثيلية (Allégorie) ذات الطابـــع التعليمـــي والحكايات على لسان الحيوان (Les fables)[1]وحكايات الجنيات الخيّرات (Les contes de fées) وحكايـــات الأشباح (Les fantômes) بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخـــيال العلمي (La science fiction). إنّ "تودوروف" ينظر إليه هنا مـــن ناحـــية وظيفية بحت، حيث يرى أن القارئ إذا قرّر أنّنا يجب أن نعتـــرف بقوانين جديدة للطبيعة وأنّنا نستطيع أن نُفسّر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع. فإنّنا نبقى في العجيب.

ب. الغريب (L'étrange)

وهو نوع من الأدب يرى الناقد أنه يُقدّم لنا عالمًا يمكن التأكد من مـــدى تماسك القوانين التي تحكمه. والقرار موكل للقارئ مرّة أخرى بحـــيث إذا ما قرّر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنّه بإمكاننا تفسير الظواهـــر الموصـــوفة فإنّنا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجـــرد إدراك أســـبابه يـــصبح مألوفا، تزول غرابته مع التعود[2].ومن الشائع" أن يوجد "الغريب المحض" في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس، إذ ثمّة سرد لأحداث يمكنها بالتمام أن تفسّر بقوانين العقل، لكنّها، غير

(1) للمزيد من الإطلاع ينظر:

J. Le Goff. Le merveilleux dans l'occident. In l'étrange le merveilleux dans l'islam médieval. colloque organisé par l'association pour l'avancement des études islamiques. Mars 1974, ed. J. A. Paris 1974. p. 62.

(2) Max dupray. Op. Cit. p. 12.

معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة وغير مألوفة، وهي لهذا تثير لدى الشخصية/القارئ ردّ َفعلٍ شبيهٍ بذاك الذي عَودتنا عليه النصوص العجائبية"[1]. ويتحدّد هذا "الغريب" باعتباره مجاورا للعجائبي وبكونه لا يحقّق إلاّ شرطا واحد من الشروط وهو وصفُ ردود أفعال معينة مثل الخوف. فهو مرتبط بشعور الشخصيات وغير مرتبط بظهورٍ (Apparition) يتحدى العقل. ويعطي "تودوروف" المثل بأدب الرّعب المنتشر في انكلترا منذ القرن الثامن عشر.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ أخطارًا أخرى تتهدّد "العجائبي" وأولُها "التأويل الشعري". لقد كان على الناقد إذن التفريق ما بين التخييلي والشعري من حيث البنية ومن حيث درجة التلقي. فهو يرى أن الخطاب الشعري "غير تمثيلي"، بمعنى أنّه لا يحيل إلى شيء خارجًا عنه. إذ "الأدب ليس تمثيليا، بالمعنى الذي يمكن أن تكون عليه جملٌ معيَّنة من الخطاب اليومي. فالأحداث المحكية من طرف نص أدبي هي "أحداث" أدبية وبالمثل فالشخصيات داخلية في النص"[2]. وعلى الرّغم من كون الجنس الروائي ذي طابع تمثيلي في جزء منه إلاّ أنه ليس مرجعًا مطابقا للواقع، فالأحداث لا تنتظم فيه إلاّ استجابة لواقعها الخاص. وليس لها إلاّ منطقها الذي أبدعته في انتظامها الفريد. ومنه، فإنّ الأدب لا يحيل على الواقع بل يخلق واقعا جديدًا[3].

عندما يقصى "تودوروف" الشعر من مجال العجائبي فإنّه لا يُقصيه إلاّ لأن بنيته تختلف عن بنية النص التخييلي (الذي يستعمل

---

(1) ت. تودوروف .مدخل الأدب العجائبي. تر. الصديق بوعلام7 .ص .0.
(2) ينظر المرجع نفسه. ص. 84.
(3) في هذه المسألة ينظر: الرواية والواقع (تأليف جماعي لوسيان غرلدمان وآخرون..) تر. رشيد بن جدو. منشورات عيون. ط1. الدار البيضاء 1988.

عناصـــر الواقـــع ليؤثث واقعا جديدا)، على الرّغم من أن بعض الشعر يتضمن عناصر تمثيلية. لكن التعارض بينهما موجود. فإنّه عند الحديث عـــن الشعر نتعرّض حتما إلى القوافي والإيقاع والصور البلاغية أما عند الحـــديث عـــن التخيّيل فإنّنا نتعرض إلى الشخصيات والفضاء والزمن والـــسرد. لذا فلن يجد العجائبـــي سبيلا إلى الشعر "ذلك أنه يقتضي كمـــا ســـلف ردّ فعـــل علـــى الوقائـــع كما هي حاصلة في العالم المعروض"[1]. وليت الأمر ينتهي عند هذا الحد بل إنّ ناقدنا يضيف إلى جملـــة الإقـــصاءات "التأويلَ المجازي" (الأليغوري) (Allégorique). والألـــيغورة "هي المرموزة التمثيلية التي تفرض معنيين على الأقل لنفس الكلمـــات. وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني"[2]. كما أنّها سرد يحمل لغزًا يهدف إلى الإصلاح والتربية، ومثال ذلك قصص شارل بيرو (Charles Perrault) و"كليلة ودمنة" لابن المقفع التي جاءت قصصُها على لسان الحيوان.

إن هـــذا الإقـــصاء لجمـــيع هذه الأجناس التي تتبادل المواقع مع العجائبـــي يعدّ ترتيبا حاذقا، جعل الحدود واضحة بين الأجناس. غير أن الاعتماد على مثال: "الشيطان العاشق" و"المخطوط المعثور عليها في سرقسطة" كدعامات تنظّر للمفهوم، يعدُّ ناتجًا عن فكرة مسبقة يعزّزها تـــودورف بالنـــصوص التي تلائمُه. على الرّغم من أنّ كلّ مثال كما يلاحـــظ ماكس دوبري "ينتهي بنا إلى مفهوم مختلف[3]. أمّا فيما يتعلق بهذا التعريف فإنّه يضع القارئ وتأثير النص عليه في الواجهة. وأمّا فيما

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 85.
(2) ينظـــر: ملحق المصطلحات. تر. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 224.
(3) C. Max Dupray. Du Fantastique en littérature. p. 13.

يتعلّق باعتبار عالم الشخصيات عالمًا لأشخاص حقيقيين أليس يعني ذلك استبعاداً اللّعب الفني باللغة؟ لأن كلّ فن هو ذلك المتخيّل غير الحقيقي الذي يتظاهر بأنه حقيقي.. أي أنّنا يجب أن ننظر إليه من وجهة أدبية، مما يعني أنه قبل كل شيء تجميع للكلمات. ولا يمكن كما يرى "ماكس دوبري" (Max dupray) "مغالطة القارئ في ذلك إلاّ نادرًا"[1].

أمــــا من ناحية علاقة العجائبـــــي بالأجناس المتاخمة له فإنّ "فريد الزاهـــي" يـــرى أن هـــذا التـــصنيف الذي وُضع للغريب والعجيب والعجائبـــي يُدخِل المحتمل واللامحتمل في إطار كتابة الغرابة عامة. وهو يقـــصد أن العجائبـــي ليس جنسا جامعًا لهذه الأصناف باعتباره جنسا ســـاميًا وهـــي أجـــناس دونية. وهذا الطرح يذهب إليه أيضا الطاهر المناعـــي[2]إذ يعتبر أن "العجيب" و"الغريب" و"العجائبـــي" يدخلون جميعا في كتابة يسميها (الفنتاستيكية).

يلاحـــظ "فريد الزاهي" أن تحديدات "تودوروف" النظرية تحاول الإمـــساك المنطقـــي بما لا ينصاع إلاّ لمنطقه الخاص. "ممّا يجعل تعريفاته غامضة وغير قابلة للتطبيق سوى على نصوص ذهنية مجرّدة. تتكئ على حـــضور القـــارئ وكأن القرّاء يتساوُون في استقبالهم للنصوص وكأنّ للقارئ صورة واحدة"[3].

وهكـــذا فـــإن الـــتحديدات والتصنيفات التي تبدو منتهية، لا تعني بالـــضرورة انغـــلاق المفهوم في صَوَابيّته المطلقة. ومع هذا فأن ما يهمّ هو

---

(1) المرجع السابق. ص. 13.

(2) ينظر: الطاهر المناعي. العجيب والعجاب: الحدّ والوظيفة. مجلة مدارات. ع 6/5 خريف شتاء 1996/1995 بتونس. ص. 66.

(3) فـــريد الزاهـــي. الحكايـــة والمتخيل دراسة في السرد الروائي والقصصي. افريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1991. ص. 130.

التماسك المنهجي الراقي للطرح.. إذ على الرّغم من أن "تودوروف" كان قــد انتهــى إلى جعــل العجائبــي لا يخرج عن مبدأ التأويل، فإن هناك حضورًا لأشياء أخرى منها الجوّ العجائبــي والموضوعة واللّغة العجائبيين.

وبالــتالي فإنّه من الممكن جدّا اعتبار العجائبــي جزءًا من المظهر التركيبــي للحكاية. أي أنه يمكن أن يدخل في بنية أية حكاية أو رواية أو قــصة، بتوظيفه كعنصر جمالي، تماما كما توظّف الصور البلاغية في النــصوص عامة. أي أن العجائبــي يمكن أن يكون ناتجًا عن التركيب اللّفظــي واللّغــوي الذي يستعمله السارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤيــة أو فكرة. ولابدّ لهذه الأفكار أن تتجسد في إشارة بلاغية (تشبيه أو استعارة...) فيطوّر لها السارد مشهدًا مُنْبَنِيًا على صورة ما، أراد أن يوضــحها ويوصلها للمتلقي/المروى له داخل الحكاية. بمعنى أن الراوي يــسترسل دائما وراء استيهاماته الخاصة وذكرياته[1] أو ينــزل في ذاته باحــثا عن سند معيّن لفكرة ما عن الوجود، أو لموقف ما منه، فيجد العجائبــي دليلا له ومنهاجا.

مــن هنا لا يمكن اعتبار إنتاج الخطاب الأدبــي سوى لعبة لغوية جميلة يتواطؤ فيها القارئ مع السارد بالكلمات. لأنّ الواقع الذي تنتجه النصوص ليس في الحقيقة إلاّ واقعا ورقيا.

ومــثال ذلك أن العجائبــي يعدّ تحقيقا للمعنى أو للتعبير المجازي ويمكــن أن ينهض فيما بين الصور البلاغية ومن المبالغة مثلا. كما هو الأمــر في حكاية الهندي الذي كان شيطانا في صورة إنسان وجلس إلى

---

(1) يقول ج. دوران أن "الذاكرة تسعى إلى إستعادة ماض لتصليحه، لأنها تسمح بتصليح خروقات الزمن واعتداءاته. فهي مجال من مجالات العجائبــي لأنها ترتب جماليا الذكرى" أنظر:

- Gilbert Durant. Les structures anthropologiques de l'imaginaire Ed. Bordas. Paris. 1984 - p. 466

طاولــة الملك فأساء الأكل، فركله الحاكم طاردًا إيّاه خارج الديوان، وقد انكمش على نفسه واختزل جسمه إلى كرة وجعل يتدحرج تحت ضــربات أرجل المهاجمين من أهل القصر حتى صار خارج المدينة وكلّ أهل البلاد يتبعونه يركلون ويصرخون.

يتحوّل التشبيه هنا إلى حكاية عجيبة فينبني عليه سرد يَمْتَحُ من تلك الــواقعة الــصغيرة الــتي تتحوّل إلى ظاهرة فوق طبيعية، تنثال داخل مبنى الحكايــة ككــرة الــثلج التي تمضي صغيرة، ثم تُسْرِع جامعة معها مزيدا الأشــياء حــتى تتــضخّم بــذلك الكــمّ الهائل من الصور والأحداث والشخصيات التي تثير الدهشة أو التردّد أو الخوف. إن الخيال يشتغل عادة بهــذا النــسق. فاللغــة تولّد الخيالي باستعمالاتها المجازية، ومن ثمة الفوق الطبيعي. وإذا ما وُظِّف في التخيّيل (الحكي) بشكل ما – كما تبيّن – فإنّه ســيعبّر بذلك عن اشتغال العجائبــي. إذن، فاللغة تولّد العجائبــي. ومن المفيد أيضا أن نذكر أن ما نفهمه من المعنى البلاغي بطريقة حرفية قد يولد فوق – الطبيعي. إذ يمكن أن يكون امتداد للصور البلاغية.

يجــب أن نــنطلق – لفهــم هذا الطرح – من فكرة مؤداها أن للــتفكير فــوق الطبيعي وللغة جذورًا مشتركة بحيث لابد للإنسان أن يــتكلّم بالمجاز أراد أم لم يرد. فالحكايات الخرافية والأساطير في علاقة متــبادلة مع اللغة. إذ يرجعان في الأخير إلى فعالية عقلية واحدة. بحيث أنها تكثيف للتجربة الحسّية البسيطة وتركيزُها في الألفاظ والكلام كما في الأشــكال الأسطورية التي تجد العميلة الباطنية فيها اكتمالها "فتبدو اللغة والأسطورة كلتاهما حُلُولاً للتوتّر وتمثّلا لدوافع ذاتية وإشارة تأخذ صورًا وأشكالا موضوعية محدّدة"[1].

---

(1) عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس ودار الكندي ط1. بيروت. لبنان 1978. ص. 73.

وانطلاقـــا من هذا التصوُّر تستنتج أن التراكيب المجازية من حيث هـــي أشـــكال رمـــزية، تبدو أنها الينبوع الحقيقي الذي اغترفت منه الأســـاطير ويمكن القول أن أصل الكائنات فوق الطبيعية مجازي لغويّ علـــى الـــرّغم من أنها لم تكن إلاّ حقيقة بالنسبة لأولئك الذين أنتجوا الأســـطورة وعايشوها. إن للكلمات سحرًا خاصًا فهي "ليست مجرّد نسق صوتي أو تشكلٍ مرقوم. إن فيها من القوّة والحياة والمعنى ما يجعلها قـــادرة على أن تتجسّم وتنفذ تأثيرها الفعال في الأشياء »[1]. ومن هنا الإيمان القديم بالقوة السحرية للكلمات.

أما عن البنى البلاغية في النص فهي مرتبطة أساسًا بالبنى الأسلوبية، وتظهر على جميع مستويات النصوص: مستوى الأصوات، والكلمات والعلاقـــات بين الجمل. إنّها بنى بلاغية ذات طبيعة وظيفية تستهدف فعالية معينة داخل النص، أي أن المتكلم يلجأ إليها لأسباب استراتيجية وذلـــك لـــزيادة فرصته في أن يرى عباراته مقبولة من قبل المستمع أو القـــارئ ويراها مَتبُوعة بنتيجة، هي الاستجابة. إننا نتجاوز السيرورة الاتـــصالية إلى محاولـــة الإقـــناع بنوع من الخطاب. فهي تجذب وتنبه القـــارئ/المـــستمع إلى المغزى من التواصل. لذلك يجب أن نحيل هذا التـــصور إلى كون الراوي و– منه المؤلف – ليس إلاّ منتجا للكلمات، هذه التي تستعمل بشكل بلاغي، لتنتج تصوّرًا معيّنا للوجود.

لقد مرّ بنا كيف أن تحقّق العجائبـــي لا يكون إلاّ في مدة التردّد الـــتي تشعر بها الشخصية/الراوي ومن ثمة القارئ المحتمل. إن ذلك لن يكون ممكنا إلاّ بالنظر في صيغ النص. أي في ملفوظه. مما يعني وجوب الاهتمام المظهر اللفظي كما يسميه "تودوروف".

---

(1) المرجع نفسه. ص. 75.

يمكن أن يكون العجائبـــي إذن "مسبوقا بسلسلة من التشبيهات والـــتعابير البلاغـــية أو الاصطلاحية"[1]. وهو يكمُن في الاستعمالات اللغوية من مثل "يبدو" "كما لو" "كأن" "كأنما" وغيرها من التعابير التي يمكن للراوي أن يستعملها للولوج إلى المشهد العجيب أو العجائبـــي. فإذا كان هذا الأخير "يستعمل صورًا بلاغية فلأنّه وجد أصله فيها"[2]. إن فوق الطبيعي يولد في اللغة وهو في الوقت ذاته ناتج عنها ودليل لها إذ لـــيس هناك شياطين وهامات إلاّ في الكلمات وحسب لأن وجود اللغة وحده يسمح دائماباستحضار ما هو غائب[3].

من هنا يمكن أن نستخلص أن العجائبـــي سمة من سمات الملفوظ القصصي. وهو خطاب بلاغي يستعمله السارد لأغراض جمالية خالصة. وهـــذه الأغـــراض تستجيب لتطلعات وأفق انتظار القارئ (المتلقي). وبالـــتالي فهو مظهر من مظاهر الخطاب الذي يتوسّل بأدوات مختلفة، كالـــصور البلاغـــية والذاكـــرة التي تخرج من مجالها الرمزي إلى مجالها الحقيقـــي - حقـــيقة النص - "لأن الأحداث المحكية من طرف نص أدبـــــي هـــي أحـــداث أدبية وبالمثل فالشخصيات داخلية"[4] فاللغة الأدبية، لغة اتفاقية واصطلاحية يستحيل اختبار الحقيقة فيها. وهي ناتجة عن العلاقات الكثيرة بين الكلمات والأشياء التي تدل عليها.

في الأخير يتبادر هذا السؤال إلى أذهاننا: هل استوفينا فعلا جميع التمظهـــرات الممكنة للعجائبـــي في الخطاب؟ والجواب هو: إن ذلك مـــتعذّر علينـــا الآن، لأنـــنا نحـــتاج إلى الأمثلة، لذا سنترك تمظهرات

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 107.

(2) المرجع نفسه. ص. 110.

(3) م. ن. ص. 110.

(4) م. س. ص. 110.

العجائبـــــي في صـــيغ الملفوظ ونبحث عن بعض شروطه في "المظهر التركيبــي".

ج. الراوي العجائبي

انطلاقـــا من كون السارد أو الراوي يعد واحدا من المظاهر التركيبية للـــنص الـــسردي وبالإضافة إلى اعتبار العجائبـــي منبجسًا من الخاصية البلاغية للنصوص. هناك شرط نعتبره مهمّا في ظهور العجائبـــي، ألا وهو الـــسارد بضمير المتكلم أثناء الحكي. لأنّه يعدّ أيضا خاصية أسلوبية تساعد على إدراك الجنس الذي نحن بصدده. والحديث عن الراوي أساسي في هذا المقـــام لأنـــه المنـــتج للخطـــاب (داخل النص). فكلّ الدراسات حول العجائبـــــي تؤكد أن هذا النوع من الحكي "يحتاج بشكل طبيعي إلى أن يكـــون الراوي/الشخصية شاهدًا"[1]. فالوقائع التي يسردها تقتضي الإقناع بأنّهـــا صادقة. لذا يجب على الراوي أن يبرهن على صحة ما يروي، لأنه سيعتمد الذاكرة، ملتفتا إلى دقائق الأمور. محدِّدًا الأسباب، ومعلّقا على ما يحكـــيه. ومن خلال خطابه يجب أن لا نحتمل وجود الكذب. فهو يروي بنفـــسه ولذا يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشـــكال الخـــداع. إنّ لعبة الاحتمال ضرورية، وليس احتمال الكذب بل الصدق. وإذا تعلق الأمر بما يشبه السيرة الذاتية، فإن ذلك سيكون أفضل، لأن ذلك سيجعل عملية التماهي المطلوب تامة.

ولكـــي يـــدخل الرّاوي - بضمير المتكلم - المروي له في عالم الخوف أو الرهبة، عليه أن يكون عارفا بجميع التفاصيل وهذا ما يؤكده "تودوروف": "إن السارد المجسّد ليناسب العجائبـــي تمام المناسبة"[2].

---

(1) Louis Vax.. Op. Cit. p. 28.

(2) ت. تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 111.

وذلــك من ضرورات التطابق والتعاطف من أجل إجراء التأثير المرجو. وحــتى يحدث الدخول في جنس أدبــي محدّد أوالخروج منه إلى آخر. وأيــضا مــن أجــل احــتمال تصور وجودٍ حقيقي لتلك الظهورات (Apparitions) التي تثير في القارئ وهو يُعملَ مخيّلته، صورًا وأحجامًا تتناســب مــع طبــيعة تفكيره. بالتالي يسهل عليه الدخول في الكون العجيب أو العجائبــي.

يقــول "تودوروف" أن جردًا بسيطا لما يقع بين أيدينا من قصص يكــون موضــوعها العجائبــــي، يمكّننا من التثبّت من هذه الخاصية التــركيبية. والتأكيدُ عليها ضروري لأنّ ما يوهِمنا به السارد ودرجة إقناعه لنا هو ما يدفعنا إلى التساؤل عن صلابة رؤيتنا للواقع وعن مدى فهمــنا السليم له. إن السارد سيعتمد على إمكانات اللغة لتأدية مهمته على أفضل وجه. ومنه ستكون "اللّغة.. هي التي تتكلم وليس المؤلف" كمــا يقــول رولان بــارت[1]. إنّ الراوي ماض في معقولية ملفوظه والمــروي له/القارئ مسترسلٌ معه لتلك المعقولية وفجأة يقع ما لم يكن في الحسبان فيظهر ما يخلخل نظام استرساله بتدخل عنصر "اللانظام" إذ بكلمــة أو إشــارة تنــشأ الظهورات في اللّغة؟ بحيث تنقلب الجملة، بــتخلخل نظامهــا التواصلي الإحالي العادي عندما تتدخل ألفاظ مثل كأن" "كما لو" "يبدو" "يشبه" فيحدث ذلك الخلل. ومن ثمة يبدأ نظامٌ جديــد، قد يستسلم القارئ العادي له، ومنه لا يحدث العجائبــي بل "العجــيب" وقــد يتساءل عنه القارئ المتنبّه ليحدُث "العجائبــي". وبالنــسبة للقــارئ المطّلع، فإنّ الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احــتمال، فعلى الرّغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل. فإن

(1) رولان بــارت. درس الــسيميولوجيا. تــر. عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء المغرب ط02. 1986. ص. 82.

هـــذا القارئ يطالب بنوع من التطابق مع الواقع ويرى قيمة العمل في هـــذا الـــتطابق. وليس بإمكان القرّاء أن يتحرّروا سيكولوجيا من هذا الوهم. نظرًا لقوانين التركيب والصوغ الحكائي[1].

وبالتالي فإنّ العجائبـــي ظاهرة نصية، متعلقة بالخطاب. وليست خـــارج نصية. فنحن متعلقون بشفاه الراوي، بكلمات الخطاب. هي وحدها الجحيم وهي وحدها الخلاص.

وقبل أن يكون الخطاب رؤية للكون، فإنّه اشتغال في نسق اللغة، يحركه الاستعمال المجازي للألفاظ والعبارات. إنّه اشتغال يبدأ من اللّغة ليكوّن التعبير عن العالم وذلك عبرتفجير إمكاناها التخييلية. وعن طريق الاســـتعمال الجمـــيل لمكـــناها. أي بالانتقال من محتمل الخطاب إلى اللامحتمل، مما يعني تحقيق ما يخترقُ الاتّساق الضروري للفعل التواصلي. "إنـــه الـــتعدي على الرّغم من أن التعدي ليس هو اختراق القانون إذ الاختـــراق جـــزءٌ من عمل القانون نفسه، بل هو الوقوف على حافة القانون وخرقه. هو هذا الاختراق الذي لا يني يُخْتَرَق"[2].

إن الاحـــتمال هـــو المستوى البلاغي للمعنى بحسب تعبير جوليا كريستيفا[3]. بالإضافة إلى أن أي خطاب لا يصبح ممكنا إلاّ إذا أصبح مُـــثقلا عـــبر الصور البلاغية. فالخطاب دون بلاغة هو خطاب شفاف بالمـــرّة. ومن هنا غير موجود. إن وجود الصور البلاغية يوازي وجود

---

(1) ينظر توماشوفسكي. نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس. ت. إبراهيم الخطيب. ص. 196.

(2) رولان بـــارت. لذة النص. تر. فؤاد صفا والحسين سبحان ط1. دار توبقال للنشر. المغرب 1988. ص. 09.

(3) ينظر. جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط2 سنة 1997. ص. 67.

الخطـــاب. وإذا لم يكن مَكْسُوًا جيدًا برسوم وصور ممّا يجعل ما خلفه لامرئيا فإنّه لا يصبح محيلا على الواقع بل يحيل على ذاته.

مـــن هنا يمكن أن نقول "بأن أي نص أدبـــي إنّما يشتغل بطريقة اشـــتغال نسق. أي أن هناك وجودًا لعلائق ضرورية غير اعتباطية فيما بـــين الأجزاء المكونة لهذا النص"(1) وعلينا أن نتمكّن متى عرفنا بنية أي أثـــر أدبـــــي من إعادة بناء الخطوط الكبرى انطلاقا من معرفتنا لخط واحـــد. وهذا ما سنحاوله مع العجائبـــي في النص الروائي الذي بين أيديـــنا. فانطلاقـــا من وجود الخاصية العجائبية الممثلة في اللغة أساسا، يمكـــن أن نستشف انطباعها في المبنى العام للرواية التي تتكون أصلا من التـــركيب الاحـــتمالي للدلالة في الجمل. لهذا فإنّنا سنحاول وصف ما سنجده ونحن نستقصي بغيتنا في النص.

2. تاريخ المفهوم في النقد الأدبي

يـــرى جميل حمداوي أنه يمكن الحديث عن العديد من المقاربات والتـــصورات النظـــرية حـــول الإبداع العجائبـــي في الحقل الثقافي الغربـــي، ويمكن حصر هذه المقاربات فيما يلي:

أ. المقاربة التاريخية كالأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانطاستيك؛

ب. المقاربة الدلالية أو الموضوعاتية التي تهتم برصد التيمات المتواترة؛

ج. المقاربـــة البنيوية التي تركز على إنشائية الأدب العجائبـــي وتحاول رصد بنياته الهيكلية.

د. المقاربـــة السيكولوجية التي تسعى بدورها إلى فهم وتفسير غرابة الأدب العجائبـــي.

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 103.

هـــــ. المقاربة السيميوطيقية التي تنبني على رصد شكل المضمون من خلال البنيتين: السطحية والعميقة بحثا عن دلالات القصة بواسطة تفكيك منطق لعبة الاختلاف والتعارض[1].

لهـــذا يجب أن نشير مع محمد برّادة[2]إلى أنّ الفرضية السائدة قبل هذه الدراسة – دراسة تودوروف – خاصة في النقد "الأنكلوسكسوني" كانـــت: "أن (الفانتـــستيك) مجردُحالة خاصة للمتخيّل، تتجسد عبر الملائمـــة بـــين مجموعة من الثوابت التي تكتسي طابعا كونيا، ممّا يجعل (الفانتـــستيك)، يـــندرج ضـــمن تراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات[3]. فقدكان ينظر إلى العجائبـــي من خارج سياق الأدب لأنّ طبـــيعةَ مضامينه التي يحملها كلّ من العجيب والعجائبـــي، تستدعي الذهاب إلى أنواع أخرى من التفكيرغير الأدبـــي.

ويرى لويس فاكس: (Louis Vax) أن "الأدب العجائبـــي كان يجتذب "علماء النفس" لأن كثيرا من حكاياته تسرد الكوابيس بدلا من مغامـــرات تنـــبجس في حالـــة من الصحو، ولأنّها تصف اضطرابات عصابية وهذيانية. ولأنّها قد سبق وأن أثارت انتباه "فرويد" (Freud) وبحسب رأيّهم فهي ترمز إلى الاستيهامات الجنسيةو يقول أيضا: "وإذا ماكـــان توظيف الجنس في الأدب الروائي أمرا لا مرية فيه. فإنّه أقل ما يـــوجد فهو في الحكايات العجائبية"[4]. إن علم النفس قد يجد في تلك

---

(1) ينظر د. جميل حمداوي. النص الموازي في روايات بنسالم حميش. اطروحة دكـــتوراه الدولـــة. 2001. مـــرقونة بكلية الآداب والعلوم الانسانية وجدة. المغرب. من. ص. 256 إلى 271.

(2) ينظـــر مقدمـــة، محمد برادة. ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 04.

(3) ينظر المرجع نفسه. ص. 04.

(4) Louis Vax. Op. Cit. p. 11.

الــرؤى والاســتيهامات وحالات الشخصيات والمواضيع والمواد التي يعــتمدها كــلٌّ من العجيب والعجائبــي في تأثيث عالمهما يجد فيها فرصـــة مهمّــة للتأويل ليخدم الطروحات الخاصة باللاوعي والعصاب والأنا الأعلى وغيرها. أما علم الاجتماع الثقافي فينظر إلى طبيعة تكون المجــتمعات مــن حــيث بنية ذهنيتها ومكوناتها، ويستعين بالعجيب والعجائبــــي معا لينمّي فرضياته عنها. يرى محمد أركون "أن علوم "الإتنولوجــيا" و"الأنتروبولوجيا" و"تاريخ الأديان" و"التحليل النفسي" و"علــم الــدلالات السيميائية"، تجهد كلّها في محاولةٍ لبلورة وتوضيح المفاهيم المعقدة من مثل "المقدّس" (Le sacré) والأسطورة والطبيعة وما فوق الطبيعة والغريب المدهش والخيال الوهمي.. لكننا لانــزال بعيدين عن امتلاك لغة فوق نقدية صافية بما فيه الكفاية من شوائب التحديدات التقلــيدية"(1)، علــى الرّغم من أن النقد الأدبــي قد حاول أيضا منذ القرن الثامن عشر الذهاب مع العلوم الإنسانية الأخرى في ما يمكن أن يُدعى بـــ "علمنة" النصوص، إلاّ أنّه في مجال "العجيب" و"العجائبــي" لم تكن بالنسبة له إلاّ انشغالات هامشية، لا تعدو أن تكون ملاحظات حول طبائع التوظيف الجمالية. لأن هذين المفهومين كانا قد سُجنا قبل ذلك داخل أطرٍ مرجعية أخرى أغلبُها دينية(2).

كان فلادمير بروب (V. propp) أول من بحث في طبيعة تركيب الحكاية العجيبة واستنبط منها خطاطة اهتم لها البنيويون أيّما اهتمام(3).

---

(1) محمد أركون. الفكر الإسلامي. قراءة علمية. ص. 188.

(2) C. F. L'étrange et le Merveilleux dans l'islam Medieval. Ed. J. A. Paris 1974. 61.

(3) C. F T. Todorov poetique de la prose. Ed. du seuil Paris 1971 - 1978, page 117.

ومـــنه كان البحث في مجمل وظائف السرد في جميع أشكال الحكي. لم يلتفت إلى الحكاية العجيبة ومن ثمة إلى "العجائبية" من حيث مضمونها، ودلالاتهـــا، ومصادرها، فقد عدّها مشابهة لسائر الحكي، عدّها تخّيلية. لا معنى لها خارج تخّيليتها، بما أنها تلتزم بأنماط الحكي المتوارثة. من هنا كـــان علـــى الدارس أن يلتزم بتطبيق أدواته الإجرائية التي مكنته منها الدراسات البنيوية الساعية إلى شكلنة السرد.

لكن" تزيفتان تودوروف" أفرد لهذا كتابا خاصا كمدخل يعرض فـــيه بالـــتحديد والتـــصنيف والتـــبويب لمفهوم العجيب العجائبـــي والغريب وإلى كيفية تمظهرهم في الأدب منطلقا من الأسئلة التي كانت تروّجها النصوص الأولى المترجمة عن الشكلانيين الرّوس.

أ. بين العجيب والعجائبي

يبدو أنّه كان من الضروري المرور في كلّ محاولة للتصنيف عبر العجـــيب (merveilleux) لفهـــم العجائبي (Fantastique). لأنّ الأول يعدُّ شكلَه الأصل. ولأنّه يقدّم لنا أيضا شخصيات وحوادث وكائـــنات، تَنْضاف إلى العالم الواقعي دون أن تخرق تماسُكه. فهو يتناول عن طريق الحكي "كائنات متخيّلة (الساحرات بصفة خاصة) تتمكن بفضلها إحدى الشخصيات من اكتساب مواهب نادرةٍ، منذ الـــولادة أو خـــلال حياتها، هذه الكائنات تعدّ غالبا بمثابة مساندة للعدالـــة (ضد الساحرات الشريرات أو زوجات الأب)"[1]. وهذه الحكايات يمكن أن تكون جميلة، ومثيرة للعاطفة الطفولية، تلك التي تستلزم انتصار الحق وعودة العالم إلى طبعه المسالم. ممّا يجعلنا نعيش في جـــوّ مـــن الحلـــم حيث يحيط بنا فيه ما هو رائقٌ وهنيء. لكنّ

(1) Max Dupray. Op. Cit. p. 20.

العجائبـــــي يختــلف عن ذلك تماما، فهو ينتهي في غالب الأحيان بشكل سيئ، بالموت بطريقة مفزعة غالبًا، على الرّغم من أنّه يكونُ بذلك استعادة لتوازنٍ مَا قد افتُقِد. بينما تعيد الساحرات في العجيب ذلك النظامَ المفقود دونما فضاعة ورعب.

تجري حكايات الساحرات (Contes de Fées) إذن في عالمٍ يكون الــسحرُ فيه هو القاعدةُ ولا يبدو "فوق الطبيعي" فضيعا أو مخيفا، ولا مدهشا ولا مثيرًا للاستغراب لأنّه يشكّل الجوهر السحري للواقع فبيئتُه تكمُـــن فـــيه ومنه تستمدُ قانونها الخاص. فهو لا يخترق أي نظام ولا يخلخل أيّ فهم.

يـــبدو العالم السحري مسكونا دائما وبشكل طبيعي بالساحرات والخـــوارق والتحوّلات المستمرة. فالعصا السّحرية لازمةٌ متواترةٌ وكذا الطلاســـمُ والعفاريـــت وغـــير ذلـــك ممّـــا يجعله عالما متناغما، دون تناقضات[1].

أما الحكاية العجائبية فإنّها تجري دائما في جوّ من الرّعب وتنتهي ضـــرورةً بحادث رهيب نتيجتُه الموتُ أو الاختفاءُ أو اللّعنةُ التي تصيب الــبطل.. وبعـــد ذلك تعودُ بداهةُ العالم إلى مجراها الطبيعي. لذا تبدو الفضاعة خاصيةً للعجائبـــي، الذي يعيشُ ويمتحُ من "الحثالة وبالأخصّ مما يرميه العلمُ جانبا من انفعالات واستيهامات مرعبة، تلك التي تؤكد لنا أنّ العالم المألوف قد يكون نفسه لغزا وكابوسا"[2].

ولن يُفهمَ الوجود بوصفه لغزا إلاّ بتحطيم الأطُر المُسبّقة للاتساق الظاهـــري للوجود العيني. ومنه فإن العجائبـــي لا يعيد ترتيب النظام

---

(1) Roger Callois. in Fantastique. Enyclopedia Universalis C. D. 1998.

(2) ينظـــر البيرس. ر. م. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. منشورات عويدات. بيروت لبنان. ط2. 1982. ص. 400

التام إلاّ إذا اقتحم "عنصرُ ما" قد يُدْعي اللاّنظام (Désordre) الحياةَ مما يجعــلُ الفكرُ متردّدا لأنّه لا يستطيع البرهنة عليه. بمعنى أن العجائبـــي يعـــيش على القلق. لقد أحب الإنسان دائما أن يشعر بالخوف لذا فهو يحـــيى وجـــودَه بكثافة ويُعْملُ مخيّلته ليجعلَ لمخاوفه أشكالاً وحُجوما وأجـــسامًا يـــركّبها مـــن الواقع، يُهدْهدُها وحيدًا في ظلمته ويعطيها مـــبررات لتحيى بين جوانحه. تنام إلى جانب كلّ ما جاءت به الأديانُ والأســـاطيرُ من حكايات تَخدمُ أهداف الاعتقاد بها. هناك إذن غائبٌ ما، يتلذذ الإنسان بحمله كما يخشاه في الآن ذاته، مشتاقًا إلى الطمأنينة تلك التي لا يجدها إلاّ في الحكايات العجيبة.

ب. العجائبـــي عند الغرب

يـــرى لويس فاكس (Louis Vax) إنّ العجيب يعدّ خاصيةً ملازمة للحكاية الشعبية أكثر ممّا يعدُّ خاصيةً للعجائبـــي إذ "يمكن اعتبار الأول أصلا للثاني.. ويضيف قائلا "غير أن هذا الاستنتاج يبدومتسرّعا، على الـــرّغم مـــن الـــتقارب في المفاهيم، لأن الحكاية العجائبية تمتلك أقل حكايات بالمقارنة مع الأساطير الشعبية"[(1)].

إن تلـــك ملاحظة مهمةً جدّا، لأنّها تشير إلى ذلك الانفصال التاريخـــي الـــذي يتحدث عنه ميشال زيرافا. انفصالَ الرواية عن الأســـطورة. فقد "انشطر الكونَ الأسطوري خلال منتصف القرن الـــثاني عـــشر وبدأت الأسطورة تتأرجح استجابةً لَمتطلبات جمهور جديـــد، يريد أن يرى أحلامه وأمانيه متجسدةً في أبطالٍ خرافيين يُلبـــسهم أقنعتَه التي يحلم بها. لقد ظهرت القصة الرومانسيةَ لتترجم الأســـطورةَ وتقرّب مضمونها من الحياة الاجتماعية المعاصرةٍ لها، في

(1) Louis Vax.. Op. Cit. p. 49.

الـــوقت "الـــذي كانت الأساطيرَ والخرافات لا تزال تُكتبُ وتَغنى بأشكالٍ شعرية"[1].

ولقـــد تحـــوّل الأبطال الخرافيّون، في القرون الوسطى وتخلّوا عن صـــفاتِهم الـــسّحرية العجيبة ليُعبّروا عن هموم مجتمعٍ جديد. ومنه فإنّ الشخصية الأدبية أصبحت تمثّل "مجتمعا كما تمثّل نظامه ومراتبه المختلفة وهذا ما يفتقدُه البطلُ الخرافي"[2]. لأنه لا يمتلك تاريخًا بل يعيش تكرارًا أبـــديا لشخصه الذي لا يتأثر بالزّمان والمكان. لقد قام كتاب القصص الرومانـــسية "بإضفاء الطّابع الإنساني على فكرتي الانقلاب الجسدي (Métamorphose) والعجـــيب.. واســـتنبطوا لأبطـــالهم الذين كانوا يملكـــون صفات فوق طبيعية ما يكفي من الوسائل لكي يؤدّوا دورهم في العـــالم الواقعي. فشيّدوا قيما كونية على عالم من الواقع المحسوس. وبدأ عالم الحلم يتغير من الأسطورة إلى الفانتازيا (Fantastique)"[3].

إن جورج لوكاتش يدْعَم هذا الطرح بملاحظته أن تناقضات المجتمع البرجوازي قد أخذت تظهر للعيان في ذلك الوقت إذ راح الكتّابُ الكبار – بخاصـــة ســـرفانتس – يخوضون غمار نظالٍ مزدوجٍ ضد انحطاط القيم الإنـــسانية. ولاحظ أيضا أن الخاصية الأسلوبيةً لتلك المرحلة هي نـــزعة واقعية تسعى وراء الغرابة[4]. لقد تسربت عناصر عامية وشعبية موروثة عن العصر الوسيط إلى بنى الشكل والمضمون الروائي الجديد[5].

---

(1) ينظـــر ميشال زيرافا. الأسطورة والرواية. تر. صبحي حديدي. منشورات عيون. ط2. 1986. الدار البيضاء. ص. 11.
(2) م. ن. ص. 11
(3) م. ن. ص. 13
(4) ينظـــر جورج لوكاتس. الرواية كملحمة بورجوازية. ت. جورج طرابيشي. دار الطليعة. ط1. 1979. ص. 17.
(5) ينظر المرجع نفسه. ص. 17

وإذا كانت الخرافات الشعبية تظهر عادةً في وسط شعبـــي يؤمّن بوجـــود واقعي للساحرات والجنّة المُستأنسة "فإنّ الوجود اللاحق لتلك الخـــرافات قائمٌ على توهّمٍ واعٍ. لا يكون للنظام الأسطوري فيه – أو الفهـــم العجائبـــي للعالم أو القبول بإمكانيات لا يمكن التثُّبت منها في الواقعَ – إلاّ فرضيةً طَوْعِيِّةً"(1). عند هذا الحد يمكن أن نستنتج أن هناك تحـــولا مهمـــا قد وقع في العصور الوسطى. من التعبير الأسطوري إلى الـــرواية، مع بقاء عناصرِ العجيب موظّفةً فيها لضَرورات جمالية حينا واجتماعية حينا آخر.

ويـــرى محمد أركون أن العقل الكلاسيكي الغربـــي، بالشكل الذي تَرسّخ عليه من القرن السابع عشر، قد زاد من حدّة التفريق بين العجيب (Merveilleux) (المـــدهش) المـــستخدم في أدب التسلية والإمتاع، وبين الخـــارق للطبيعة المتعلق بالموضوعات الدينية(2). مما جعل الكتّاب والشعراء يـــسعون إلى الـــتخلص من الفكر الدّيني الذي لم يعد يستجيب لتطلعات الإنـــسان المتسائل عن المصير من خلال الفلسفة، فهي وحدها التي أدخلت الغـــرب بالاعتماد على المقولات الجديدة في عقلانية مستنيرة، تعتمد على اللّغة الميتافيزيقية بدلا من اللّغة الدينية (التيولوجية)(3).

---

(1) بـــوريس توماشوفـــسكي، نظـــرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس ت. ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط1. 1982. ص. 199.

(2) ينظـــر محمد اركون. الفكر الإسلامي قراءة علمية. ت. هاشم صالح. مركز الأناء القومي. بيروت 1987. ص. 188.

(3) يوضـــح محمد أركون مفهوم اللغة التيولوجية، قائلا "أنها مجمل التظاهرات والصياغات المعبّرة عن الروح الدّينية: من حركات وكلام وشعائر، ثم فيما بعـــد مـــن كـــتابة تترجم الرّوحُ بواسطتها علاقتها المطلقة مع المطلق الذي تعيشه". المرجع السابق. ص. 190

ويضيف "إن النضالَ الذي قامت به فلسفة التنوير والعقل الوضعي والمادية الجدلية، ثم العلوم الإنسانية إلى يومنا هذا قد أدّى إلى تغييرٍ عميق، إن لم يكن إلى محوٍ تام لمقولتي الغريب المدهش وفوق الطبيعي، والخارق للطبيعة"[1] وذلك انطلاقا من وجهتين في النظر إلى الوجود البشري وهما:

- الكائن في العالم (L'être dans le monde) كما هو معطى.
- الكائن في العالم المخلوق (L'être dans le monde créer). أي كما خلقه الله تعالى.

إنه لا يهمنا في هذا المقام التعارض ما بين وجهتي النظر هاتين بل انسحابُ هذا الإشكال على الأدب، إذ يمكن استنتاج الفكرة التالية مع محمد أركون وهي أنه "يوجد عجيب مدهش أدبي وعجيب مدهش ديني مرتبط بالفكر الأسطوري"[2]. ولهذا يبدو أخيرا أن الحديث عن تاريخ لمفهوم العجائبي بعيدًا عن تاريخٍ للعجيب أمر غير ممكن لأنهما متواشجان ومرتبطان في تلازمٍ مستمر.

ج. من العجيب إلى العجائبي

لقد أدرك الإنسان الغربي مع عصر الأنوار أن الكائنات العجيبة لن تجيب عن أسئلته الجوهرية في كُنْهِ الوجود. وأدرك أنه لن يتحكم في الطبيعة والموت بالعجيب. لأن الكائنات فوق طبيعته، ليست إلا استجابة لرغبات تافهة ناتجة عن مخيّلته. لقد عرف أنه لن يحقق المستحيل، كأن يُصبح مُختفيًا يراقب الناس دون أن يروه وأن يتحكم في الأشياء عن بعد، وأن يتحوّل مثلما يريد، إلى الكائن الذي يريد وأن

(1) المرجع نفسه. ص. 188
(2) م. ن. ص. 189

يرى مثلا مشاغله وصنائعه المُتعبةُ محقّقةً باستخدام كائناتٍ تأتمر بأمره، أو يمتلكَ سلاحا لا يقهر.. وأنَ يتخلص من الموت والشيخوخة... لقد اكتـــشف أخيرا أن هذه الوسائط لن تحقق إلاّ شيئا يسيرًا من الرغبات الطفولية للكائن المتوحّد في عالمٍ مخيفٍ تتهدّده الحروب والمجاعات. فلم يجد بدا من وصف كل هذه المخاوف بشكلٍ أكثر وعيا وأكثر رعبا.

مـــن هنا هل يمكن أن نستنتج أن العجيب أصلُ العجائبي؟ يرى "لـــويس فـــاكس" أن التسرّعَ في هذا الاستنتاج يجعل هذين الجنسين متحدين في الوظائف والشكل على الرّغم من أن المخيّلة تشتغل بشكل مخالـــف في كل واحد منهما. ولأن هذا التسرُّع أيضا يجعل الذهنيات الـــتي أنـــتجت كل واحد منهما متشابهةً، إنّه التعميم الذي يؤدي إلى أحكامٍ خاطئة أحيانا. ومن ثمّ فإن هناك فرقا جوهريا ما بين الأسطورة والحكاية الخرافية المؤدية إلى العجائبـــي. إن الاختلاف بيّن في الشكل والغـــرض "فالحكاية العجائبية تهدف إلى التسلية، بينما تعبِّر الأسطورة عـــن المعتقدات التي تحملها بين طياتها"[1]. وهي تنطوي أيضا على ما يُعـــتقد حقـــيقةً إيمانية مثل تلك القصص التي تسود المعجزات الدّينية وحكايات الأصل والولادة. ولادة المدن أو الشعوب. لقد غرف كتّاب العجائبـــي من هذه الحكاياتِ الوظائفَ واستعاروها للتعبير عن وقائع جديـــدة. تنتمـــي إلى عصر ذهبت فيه الدهشة أمام العالم إلى ما وراء العقلانية الباردة للعصور الجديدة. هذه الوظائف تعبّر عن همومهم الفلسفية والـــشعرية الجديدة "فالعلم الوضعي، أضحى خطرا على تلك الحيوانات الخرافية. وعدم الاهتمام بالدّين أقصى الأرواح التي تبحث عن الخلاص. وجعـــل الـــتطور العلمي من الأساطير والخرافات الدينية أمرا سخيفا،

(1) Louis Vax. Op. Cit. p. 50.

مثلما فعلت البيولوجيا الدقيقة، بعفاريت الطاعون والكوليرا"[1][2]. لقد تعب الإنسان من حمل مصيره، لأن المفاتيح القديمة لم تعد تفتح أي بـــاب لذا كان عليه أن يبحث في مكان آخر. وبما أن العصر أصبح خطـــرا علـــى الإنسان فلم لا يثق في المخيلة التي ستكشف له عن الجديد.

ويـــصف "ألبريس" هذا التحول قائلا: "بينما نجد أن حكايات الجنـــيات تضع نفسها خارج الواقع، في عالم لا وجود فيهِ للمُحال وللفاضـــح، فإنّ الوهمي (وهنا يقصد العجائبـــي) يقتات من صراع الواقـــع مـــع المحتمل"[3]. إن الحياة الإنسانية كابوس - كما يراها فلاسفة الغرب - والنفس البشرية واقعة في فخّه، لذا يحاول الانسان وصفها بشكل يتعدى المعنى الأخلاقى أو النفسي السيكولوجي "لأن الـــشعور باللّعـــنة يحـــلّ محـــلّ الوصف الواقعي ليتخذ مكانه عالم مُهلـــوَسٌ"[4]. تتخلـــى فيه الحياة عن اتساقها ليحل الخوفُ مكان الطمأنيـــنة التي يتزعمها العلم والتصويرُ الواقعي للمجتمع الإنساني. فاللاواقعـــية تـــأتي من كون الأحداث البشرية المثيرة للجدل فقدت معناها المألوف.

هـــل أعطى العجائبـــي إذن ظهره لديكارت منذ ذلك اليوم الذي تخلى فيه البشر عن الإيمان بأن الاكتشافات العلمية ستؤدي إلى الـــراحة الذهنية والسعادة؟ كلا. لقد وقع العكس تماما، فمنذ القرن التاسع عشر زادت أفكار الألم الكوني، وزادت الأسئلة حول المصير

---

(1) ألبيريس. تاريخ الرواية الحديثة. ص. 397

(2) Ibid. p. 63.

(3) ينظر المناقشة اللاحقة عن ترجمة المصطلح.

(4) المرجع السابق. ص. 397

مـــن حـــدّة الحساسية، التي تستدعي أجوبة مقنعة لا نجدها إلاّ في المخـــيّلة. و لم تعـــد الأشكال التقليدية للأدب كافية، وزاد وصفُ الواقـــع كما هو، الإنسانَ بُعدًا عنه، لأنه أصبح أكثر عجائبيةٍ من تلك الكائنات العجيبة أو الخرافية في أزمنة الطفولة البشرية. إنّ هذا الـــتحوّل في المجتمعات – على مستوى بنيات التفكير – هو ما يبرّر الإنـــتقال مـــن متخـــيّل سائب إلى جنسٍ تخيّيلي يَسْنَدُه وعي ولغة متميـــزين وموضوعات تستكشف المجهول وتوسّع من دائرة الأدب. لقد تحول إذن النظر من العجيب (Merveilleux) إلى توظيف آخر، أصبح فيه العجائبـــي وسيلة وهدفا. تتمثله جميع الأشكال الأدبية، من المسرح إلى القصة إلى الرواية، حتى أن السينما والرسم والنحت، أصبحت كلّها تستجيب اليوم لتجارب العصر في هذا الاتجاه، لأنها الأقدر دائما على فهم طبائع البشر التي تريد أن تصل إلى النهايات في الإفـــصاح عـــن الإستيهامات والهموم. ومن المعروف أن الأدب الغربـــي زاخر بالروايات ذات الطابع العجائبـــي بدء من النصوص اليونانية وصولا إلى الرويات الحديثة في الغرب. ومع هذا هناك من يربط ظهور الخطاب العجائبـــي بسنة 1770م، لأن العجائبـــي جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجد العقل والمنطق والعلم والطبيعة. ومن رواده الأوائل كازوت "Cazotte" وبيكفورد "Beckford" ووالـــبول "Walpole" وبعـــد ذلك تطور الخطاب العجائبـــي مع الرواية السوداء في انجلترا مع آن راد كليف "Ann Radcliffe" ولـــويس "M. G. Lewis"، وفي ألمانـــيا وخاصة مع هـــوفمان "E. T. A. Hoffmann" وفي فرنـــسا، سنجد كثيرا من كـــتاب الخطاب العجائبـــي وخاصة نودييه "Nodier"، وفيكتور هيجو "Hugo"، وبلزاك "Balzac"، وكوتييه "Gautier"، ومريميه

"Mérimée"، وفلوبير "Flaubert"، وموباسان "Maupassant"، ودوديه "Daudet"، وجول فيرن "Verne"، وإدغار ألان و"Poe"، والروســـي گوگول "Gogol" ولا ننسى كذلك كلا من هاوثورن "Hawthorne"، وأوســـكار وايلـــد "Wilde"، وبـــرام ســـتوكر "Stoker"، وهنري جيمس "Henry James"، وگوستاف ميرينك "Gustave Meyrink"، ولوڤگـــرافت "Lovecraft"، وكافكا " Kafka"، وبورخيس "Borges"، وكورتزار "Cortàzar".

وقد اهتمت الرواية الفرنسية الجديدة الفرنسية بالعجائبـــي مثل: ألان روب گرييه "Grillet" في روايته "تبولوجيا مدينة شبح"، وكلود أوليـــيه "Claude Ollier" في روايته "أور أو بعد عشرين سنة". وقد اهتم كثير من الكتاب الفرنسيين بالغريب "L'étrange" على مستوى الوظائـــف الـــسردية وتفعيله على المستوى الحدثي مثل: ميشال بوتور "Botu" في رواية "درجات" و"مرور الحدأة"، وگرييه في" المحاوات" و"الرائي "le voyeur"، وكلود سيمون في "العشب" و"الأجسام الناقلة"، وروبير بانجي "Robert Pinget" في "الولد".

وهكذا يمكن التمييز بين نمطين من الرواية العجائبية: فهناك الرواية العجائبـــية التقلـــيدية كمـــا نجدها عند بلزاك وميريمي وهوغو وفلوبير وموباســـان في القـــرن التاسع عشر الميلادي. وهناك الرواية العجائبية الجديدة التي ظهرت في القرن العشرين مع رواية المسخ لكافكا والأنف لگوگول حيث ينعدم التردّد والدهشة وتصبح الأمور فوق طبيعية عادية لا تثير فينا الاستغراب[1].

---

(1) أنظـــر د. جمـــيل حمداوي. النص الموازي في روايات بنسالم حميش. من. ص. 256 إلى 271.

3. العجيب والعجائبـــي عند العرب

أ. العجيب في التراث

قـــبل أن نتحدث عن العجيب في التراث العربـــي، يجب الإشارة إلى أن المفاهـــيم لا تخرج إلى الوجود والاستعمال إلاّ في سياق فكري يـــؤمن بوظيفـــتها في الأطر المعرفية التي أنتجتها حتى تؤدي معنى معيّنا وتنـــتج عـــبر الجدل والاستعمال معان أخرى. ومن المؤكَد أن اشتغال العجـــيب باعتباره وظيفة في بنية الذهنية العربية موجودٌ إلا أن مفهمته (Conceptualisation) غـــير موجودة قديما. باعتبار أن هذا المصطلح ينتمي إلى العلوم الإنسانية الحديثة. إلا أنه من الممكن البحثُ لغويا عن العجيب وعن مدلولاته في المعاجم العربية.

ويـــبدو أن الأستاذ حمادي الزنكري من جامعة تونس قد أشار إلى ذلـــك، فهـــو يرى أن هذا اللفظ متعددٌ ومتفرعٌ بحسب زاوية النظر التي نتـــناوله مـــنها. "فهناك لغة حَدَدت العجيب بحسب موقف الإنسان منه: الدهـــشة والانبهار، أو الهول والحيرة والخوف والعجب والفزع، ومنها لغة تـــسمى الآيـــة والمعجزة والسحر، والبدعة والبرهان عجيبا ومنها ما رَبط العجـــيب بجنـــسه الحكائي: خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل أكاذيب، طـــرفة، نـــادرة"[1]. ويضيف الأستاذ حمادي "وعلى العموم فإن التعريف الـــشائع في المعاجم العربية هو أن العجيب ما يدعو إلى العجب، والعجبُ روعة تأخذ الإنسان عند استعظام شيء، ويقال هذا أمر عجبٌ وهذه قصة عجـــب، وعجـــب عجيب، شديد (للمبالغة)"[2]. وقد استعملت لفظة

---

(1) ينظـــر حمـــادي الزكري: العجيب والغريب في التراث المعجمي: الدلالات والأبعاد. حوليات الجامعة التونسية. كلية الآداب. العدد 33 – 1992

(2) المرجع نفسه ص. 160

"العجـــيب" في بعـــض المعاجم وكتب الأدب باعتبارها مرادفا للغريب. ولـــذلك فالعجـــيب والغريب، "هما ما استعظمه الإنسان أو استَحْسَنَهُ أو جهـــل سَـــبَبَهُ"(1). ويمكـــن أن نلاحظ أيضا، أن لفظة عجيب وغريب، متداولـــتان في السياق نفسه، بحيث لا تفرّق بينهما المعاجم العربية القديمة فهي تعْرِفُ محورًا دلاليا واحدًا لا يخرج عن الإطار الديني.

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور "أن العُجْبَ ما يَرِدُ عليك لقلـــة اعتـــياده" وأن "أصـــل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكـــره.. قـــال: قد عجبت من كذا" و"العَجَبُ النظر إلى شيء غير مألـــوف ولا معتاد" و"التعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنّك لم تر مثله" و"آيات الله عجائبه"(2).

أما القزويني في "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" فيقدّم تعـــريفا غاية في الأهمية فهو يحاول أن يجعله أكثر دقة فيقول: "العجب حـــيرة تعـــرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفـــية تأثيره فيه"(3). وهو هنالا يفرّق بين العجيب والغريب إذ يعدّه "كـــل شيء عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"(4).

أما الجاحظ فإنه يخالف المعجميّين من حيث وجهة النظر. فإذا ما كانـــوا يعرّفون العجيب مثلما يعرفون الغريب من جهة علاقة المشاهِدِ

---

(1) م. ن. ص. 160.

(2) ابـــن مـــنظور. لـــسان العرب المجلد الأول. دار صادر بيروت لبنان. دون تحقيق دون تاريخ. ص. 580.

(3) القزويني. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. تحقيق فاروق سعد. دار الآفاق الجديدة. بيروت لبنان. ط4. 1981. ص. 31

(4) المصدر نفسه. ص. 31.

المنفعل بما يَلْحظُ عينيا وبصريا المادةَ أو الشيء غير المألوف فإنه ينظر إليه من وجهة علاقة المتلقي بالسارد، فيتحدث عن أثر الخطيب في العامة من الناس قائلا: "فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف حُسْنُ كلامه في صدورهم وكَبُرَ في عيونهم، لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أضْرف كان أعجب. وكلما كان أعجب كان أبدع. وإنّما ذلك كنوادر كلام الصبيان ومُلح المجانين، فإن ضحك السامعين من ذلك أشدّ وتعجُبهم به أكثر. والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البديع"[(1)].

ومن الملاحظ أيضا أن لفظة "عجيب" لا تخرج إلاّ في القليل النادر عن سياقها القرآني. وهذا ما أشار إليه محمد أركون، إذ يرى أن الفكر الديني وعقلانية النخبة "قد نجحا في الإسلام كما في المسيحية في رمي العجيب المدهش (Le merveilleux) أو الساحر الخلاب، داخل دائرة العقائد الخرافية والأدب الشعبي أي ضمن مستوى من الفعّالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدّات والشعوب المتخلفة"[(2)] بحيث كان العجيب يُعامَل بازدراء مادام لا يخدُم المقولات العامة للهيمنة التي يتوخاها الفكر التيويلوجي الإيماني. فبالمقارنة مع العقل "العلمي" الغربي أو الوضعي الذي ظهر في أواخر القرن الثامن عشر أصبح لهذا المفهوم خلفيةً شعبيةً لا ترقى إلى طروحات التيولوجيين ولا إلى العلمانيين.

أما الفكر الإسلامي فإنّه يرتبط تماما كما الفكر المسيحي واليهودي بواقعة الأنطولوجية لا تنقص، "تتلخص الواقعة في القول بأن المعجزات والبعثً.. والنشور والملائكة.. هي عبارة عن وقائع أو حقائق لا يمكن ضبطها عن طريق الحواس، ولا يمكن تفسيرها بواسطة السببية

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. د. ت. ص. 50.
(2) محمد أركون. الفكر الإسلامي قراءة علمية. ص. 187

الخطـــية الفاعلـــة. ومـــع ذلـــك فهي أكثر حقيقة وصحة من المعطيات الطبيعـــية"[1]. وهكـــذا نلاحظ أن الفكر الديني الإسلامي، يشتغِل بنفس طـــريقة بنـــية الـــتفكير في الديانات الموّحدة الأخرى التي لا تهتم بالوقائع العجيبة – إذا جازلنا أن نسميها وقائع – إلا بوصفها أمورا أمور تستجيب لضرورةٍ وظيفيةٍ تدخل في العمليات التي يتشكّل بها الإيمان أو الاعتقاد.

وبالمقارنـــة مـــع مفهوم محمد أركون هذا الذي سلف ومفهوم العـــرب الأوائل، ألا يمكن القول أن العجيب في التفكير العربـــي هو الحيرة التي تستبد بالإنسان بسبب عدم قدرته على معرفة علة الشيء أو سببه أو الطريقة التي ينبغي إتباعها للتأثير فيه. هذا العجيبُ الذي ينتهي الاندهاشُ والإعجابُ به بسبب الألفة والرؤية المتكررة. عكس الغريب الـــذي هـــو "الظاهرة المدهشة التي تحصل نادرا وتختلف عن العادات المألوفة والمناظر المعروفة"[2].

يـــبدو أنها حاجات العقل الأولية في الفهم والتأويل، بحيث يحاول القـــبض علـــى الظواهر وتفكيكها. ذلك أنه كلما راح يفكر بالعالم وظواهـــره الملموسة "كلما أدرك مدى عجزه وقصوره. وهذا ما يؤدي إلى إحـــداث الانفعـــال والانبهار الديني في الوسط الديني، والانفعال الميتافيزيقي في الوسط الفلسفي. ويدفع إلى البحث عن فرضيات جديدة من أجل فهم الظواهر فيما يخص رجل العلم"[3]. ويستنتج محمد أركون قائلا: "هكذا نلاحظ أن خيال المؤمن يستمتع ويتلذذ بالحكمة اللانهائية التي تدير النظام العجيب المدهش للكون والخلق"[4].

---

(1) المرجع السابق. ص. 188

(2) م. ن. ص. 188

(3) م. ن. ص. 189

(4) م. ن. ص. 189

وقـــد يلاحظ في الأخير أنّنا ذهبنا خلف فكر هذا الناقد الكبير دون الإشارة إلى تمثلات العجيب في النصوص القديمة. والسبب هو أنّنا في غِنى عـــن ذلـــك لأن الذاكرة النصية العربية لا تزال تحتفظ بأروع ما أنتجت المخـــيّلة البشرية من حكايات بدءًا من قصص "خرافة" في العصر الجاهلي، مُرورًا بالموروث العربـــي من أخبار، وملاحم عنترة ابن شداد، سيف بن ذي يزن، إلى رسالة الغفران لأبـــي العلاء المعري (363 هــ – 446 هــ) ورســـالة التوابع والزوابع لابن شهيد (382 هــ – 426 هــ) و"ألف ليلة وليلة" التي تستحق لوحدها وقفة خاصةً. تلك الرائعة الفريدة التي تُعدُّ الشاهد الأكبر على عظمة إشتغال "العجيب" بكل وظائفه الممكنة.

لا يمكنـــنا في هذا المقام الإفاضة في الحديث عن العجيب في الذاكرة النصية العربية[1]، لأن هذا ليس هدف هذه الدراسة ولنترك الأمر لمن يريد أن يـــستلهمه في بحـــوث تكـــون رائدة تتعرض للكَم الهائل من الخرافات والأســـاطير العـــربية وغـــير العـــربية ذات ا"لروافد البابلية" و"الأشورية" و"الـــسريانية"، وغيرها مما يزخر به الشرق من "تيمات" كانت الأصلَ في تكـــوين الـــرؤى الأولى عـــن الكون. وقد تكفي إشاراتٌ قليلة إلى هذا الاشـــتغال كي نضع أنفسنا في السياق وحتى لا تختلط علينا السُبل وحتى نجعلها أيضا مدخلا لكيفية الاشتغال في الذهنية العربية اليوم.

يجـــب أن نذكّـــر مـــرّة أخرى أنّنا عندما نتحدث عن العجيب (Merveilleux)، فإنـــنا لا نـــتحدث عـــن العجائبـــي وهذا التفريق المنهجـــي ضروريّ كي تكون أمثلتنا واضحة. إن أهل الاختصاص لا

(1) يجـــب الإشـــارة هنا إلى عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني وإلـــى رحلة بن فضلان ورحلة بن بطوطة. وهي نصوص تجمع كما هائلا من التصورات غير الواقعية عن الكون. ويكون على الدارس أن يأخذها من وجهة اشتغال العجيب فيها.

يقصون التمظهرات الدينية التي جاء بها النص القرآني وكذا جميع النصوص المحيطة به، والتي تعد هامشا له، مثل كتب السيرة وقصص الأنبياء والصحابة. وهذا ميدان يشوب الدارسَ له كثيرا من الحرج لصعوبة التعرّض له بأدوات علمية تُقصِي الإعتقادَ به. ونحن لن نعرض له لأنه ليس ميدانَنا فنحن نبحث عن العجائبي في الفكر العربي. وكان علينا قبل ذلك التعرض للعجيب باعتباره أصلا للعجيب كما قد مرّ معنا.

يقترح الطاهر المناعي[1]نقلا عن روجيه كايوا (Roger Caillois) أن يُنظر إلى العجيب باعتباره تقنية سردية تساهم في حبك الأحداث وفي تأزيمها. "كما أنه من ناحية أخرى مادة بعناصرها وشخوصها تَنْضَاف إلى الواقع دون أن تسيء إليه أو تحطم نسقه"[2]. ومنه فإن عالم العجيب وعالم الواقع يتعارضان دون صدام أو صراع لأنهما يخضعان لقوانين مختلفة. فعالم العجيب يثير الدهشة والحيرة والانبهار، لكنه ليس مخيفا ولا مروّعا على الرّغم من وجود المَردة، والسحرة والجنّ والخوارق والتحولات العجيبة.

ويلاحظ الطاهر المناعي "أن ردود الفعل الإيجابية اتجاه ظاهرة العجيب سواء كانت حسية (لذة. متعة) أو نفسية (راحة. تعويض. انبساط) هو ما يفسّر انتشاره في ظاهرة القص في المجتمع العربي منذ الجاهلية وازدهاره خاصة في العصور العباسية مما أفرز أشكالا قصصية متعددة منها: الأسطورة والخرافة والحكاية إلى جانب ما تزخر به كتب التاريخ والرحلات ومؤلفات الصوفية من أخبار ونوادر"[3].

---

(1) العجيب والعُجاب: الحدّ والوظيفة السردية. مجلة مدارات ع 6/5 خريف وشتاء 1996/1995. تونس. ص. 65

(2) المرجع نفسه. ص. 08

(3) ن. م. ص. 68

ويجـــب العودة مرة أخرى للتأكيد أن أهم سجل لهذه الظهورات هو "ألف ليلة وليلة" أين يتمظهر العجيب ويتجلى فهي تزخر بقصص الأسفار والكائنات الخرافية المدهشة والأماكن الأسطورية والبقاع التي لم تطأهـــا رِجلُ بشر. فهي تصور حلما بشريا مركّبٌ ممّا كان يسمعُ، وممـــا كان يرى عبر عصور طويلة، وقد يتزود أيضا في ذلك من أخبار وحكايات الأمم الأخرى. كما يتزود من الديانات ويبدع من خياله ما يـــتلذذ به ليصبح بمثابة "اليوتبيا" (Utopie) التي يرتاح إليها ويهنؤُ باله فـــيها بعيدا عن الموت والجوع والخوف. كما تتميز "ألف ليلة وليلة" أيضا، بتلك التعديات المستمرة والمتكررة على الواقع - واقع الحكايات طـــبعا - بحـــيث تتغير أحوال الأبطال، فيغتنون بعد فقر، بفضل بعض الوسائط كالعفاريت والساحرات. كما أن البلدان والدول والأشخاص تتحول تحوّلات مُثيرة وتوصفُ بأوصاف غريبة تتلذذ لها مخيّلة البشر. إن عالم العجيب شاسع جدًا ويتيح للراوي و- من ثمة للمتلقي - أن يحطم جميع الحواجز والقيود لأنّه لا فرق فيه بين الواقع والخيال.. مادام يحقق رغبةً أكيدة في إحلال التوازن المفقودة ما بين طبقات المجتمع، من أسياد وعبيد، فقراء وأغنياء، حكام ومحكومين.

والخلاصة أن العجيب في التراث العربـــي يشتغل بنفس الطريقة في أغلـــب النـــصوص وهو يحقق أهدافا جمالية ونفسية إذ يتيح - كما العجـــيب الغربـــي في القرون الوسطى - منفذا إلى الراحة والطمأنينة واللذة والوفرة.

ب. من العجيب إلى العجائبي

لا يمكن النظر إلى تاريخ النصوص العربية التي تأخذ من العجيب وجـــودها إلا باعتبارها نصوصا للعجيب (Merveilleux) الذي يدور

في فلـــك التـــصور الـــديني للوجود. فالكائنات الخارقة – فيها المؤمن والكافـــر – الـــذي لن يسلم من غضب الله والذي لا يُرى إلا بوصفة كائـــنا مخلوقًا، فانيا لا يمكن أن يتجاوز حدودًا معينة، مرسومة له. وفي "ألف ليلة وليلة" عفاريت تملك حدودا لقدراتها، لأنها تقع تحت القدرة الإلهـــية – كمـــا أن هـــذه الكائنات لا تسلم من الإمّحاق والموت.. ويمكـــنها أن تؤدي الإنسان لكنّها لا ترقى إلى مستواه ولا تستطيع معه شيئا إذا تسلح بالذكاء والإيمان الديني.

ويجـــب الإشـــارة أيـــضا أن العوالم التي تقع على حدود العالم الإسلامي قديما كانت عوالم عجيبة، غريبة لأنها لا تنساق للنظام الديني الذي هو الفطرة بحسب الرؤية الإسلامية. فالعجيب يوظف بهذا الفهم توظـــيفا "تيولوجـــيا" ذي أهداف اعتقادية معينة. كما يمكن أن تكون هناك نصوص غير دينية عجيبة. لكنها لا تفعل شيئا سوى أن تأخذ من الدّيني مُبرّرا لوجودها.

إنـــنا يجب أن نعترف بأن أمر تحديد المصطلح صعب، وما يمكن قـــوله من الوجهة الدينية هو ما سَبق لكنّنا نجد صعوبة أكبر في القبض علـــى العجيب المدهش في الأدب، وفي استخلاصه منه لأنه "فيما وراء مـــتعة الرضى والفضول وكل المشاعر التي توفرها لنا القصة العجيبة أو الحكايـــات والخرافات، وفيما وراء الحاجة إلى التسلي والمتعة والنسيان والتوصـــل إلى أحاسيس لذيذة ومرعبة... "فيما وراء ذلك فإن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة يمكن هنا (أي في الأدب) في ذلك الاستكشاف الأكثر كلية للحقيقة الكونية"[1].

ولا يقتـــصر الأمر على هذا الحد بل إن للعجيب وظائف أخرى

(1) بيار مابـــي. نقلا عن محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية. ص. 189

منهامعـــرفية وســـيكولوجية متغيرة بحسب الظروف التاريخية وبحسب الأوساط الثقافية التي ينتمي إليها. وانطلاقا من هذا، نتساءل هل يمكن الحديث إذن عن تحولات للعجيب عند العرب في العصر الحديث؟

إن الجـــواب عن هذا السؤال صعب أيضا، لأن تجربة تحويل الحكاية العجيبة إلى التوظيف الأدبـــي، تبدو قصيرة على الرّغم من أننا نلاحظ أن المحاولـــة العـــربية في النهضة كانت محاولة لعقلنة ما كان يبدو "لاعقلانيا" بحـــيث أن نصوصا مثل "ألف ليلة وليلة" وغيرها كان ينظر إليها على أنها نصوصُ الهامش، تنتمي إلى نوع من الأدب لا يرقى إلى مستوى الأدب.

إنّنا نلاحظ أن مشروع النهضة العربية قد أقصى جانب العجيب لتعارُضـــه في فهمـــه مع المشروع العقلاني الرامي إلى إخراج الأمة من عـــصور الانحطاط والتخلّف. فقد كان يرى أن "السحري" و"الخارق للطبيعة" يجب أن يختفيا من الأدب الرسمي وعليهما أن يظلا في الجانب الـــشفوي الشعبـــي من الثقافة العربية حتى لا يتأثر الدين والأدب معًا، بهذه الغيبية المفرطة في الأسطورة والخرافة[1].

وبالإضـــافة إلى ذلك فالمشاريع الإيديولوجية العربية الحديثة التي جاءت بعد ذلك كانت قائمة على التشبه بالغرب العقلاني. فقد أقصت هذا المفهوم، ولم تعد توظّفه في الأدب إلاّ بوصفه حالات نادرة وشاذة ناتجة عن تصوير واقعي يدخُل في الديكور الشعبـــي الذي يعيش وسطه البطل "المنقذ" والمصلح لمجتمع يتغذى من هذه الهلوسات.

---

(1) ينظر في هذا الموضوع. علي حرب. مداخلات مباحث نقدية حول أعمال م. عابـــد الجابري. ح. مروة. ه. جعيط. ع. بن عبدالعلي دار الحداثة. ط: 1. 1985. كما ينظر: المعقول واللامعقول. زكي نجيب محمود. والجابري في سلـــسلة نقد العقل العربـــي.. (مناقشات مهمة حول مفهوم العقلانية في افكر العربـــي الحديث).

ومـــا من شك في أن قصة طه حسين الطويلة "أحلام شهرزاد"[1] مـــن أولى القصص التي تملك كل مقومات الرواية العجيبة. وقد حاول فيها هذا الأخير الاستعانة بالعجيب متشبها بـــ "ألف ليلة وليلة"، حيث تعود شهرزاد مرة أخرى لتحكي بواقعية تتحوّل مع مرور الأحداث إلى حكايـــة "عجيـــبة" تحـــضر فيها العفاريت والجنّ وتتصارع فيها هذه الكائـــنات الخارقـــة في حـــروب لا مثـــيل لها، قوّةً وهَوْلا. إذ تقف الشخصيات فيها مشدوهة أمام ما يحدث وتحاول فهم ما يحيط بها.

مـــن هـــنا يمكـــن القول إن هذه الرواية تكاد تخرج من الجنس المعـــروف بالعجـــيب إلى العجائبـــي بحيث أنّ التردد والحيرة هما من خصائص العجائبـــي، الذي يبدو البحث عن مفهوم قارٍ له في التجربة القصصية العربية أمر صعب. بالطرح الذي حدده الغربُ على أنه ذلك التعدي السافر الذي تحدثه كائناتٌ غريبة غيرَ محددةِ المعالم وغير مدركة بشكل كاف. ممّا يجعل العالم المعقول يتهدّده الشك. وذلك الخلل ينتهي بالمرء إلى التردد ما بين التفسير العقلاني واللاعقلاني لهذه الظهورات.

إن هذا الطرح ليس واضحا في النصوص الروائية العربية ويبدو أنه جـــاء متأخـــرا بحسب بعض الروائيين العرب ولم يلتفتوا إليه إلا بعدما أصبح "الروائي العربـــي يؤمن بالذاكرة والماضي والأحلام وهي تتلاقى مـــع الوعي. وبعد أن أصبح الروائي العربـــي يعيش واقعا متردّيا مليئا بالتناقـــضات فقد فيه الشعور بالهوية والانتماء وأصيب بالإحباط. لأن الأنظمة صادرت الأفكار والحريات"[2]. ويرى محمد برادة أن "مصطلح الفانطاســـتيكي لم يصبح متداولا إلا في العقدين الأخيرين، كما أصبح

---

(1) طه حسين، أحلام شهرزاد. دار المعارف. ط6. ب. ت.

(2) فـــي حـــوار مع حيدر حيدر. مجلة المسير عدد 15 آذار 1985. نقلا عن الطاهر المناعي. مجلة مدارات. ص. 71

يـــشكّل محـــورًا بارزا في استراتيجية الكتاب القصصية والروائية.. وقد يفـــسر هذا بالنـــزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيِقة والبحث عن طرائقِ للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية"(1).

ومـــن الممكـــن إعطاءُ بعض الأمثلة عن تمظهرات العجائبـــي في الـــرواية العربية، لكن الحكم العام على مجموع النصوص لا يزال ناقصا لأنـــنا لم نقـــرأ كـــل مـــا كُتب حتى الآن. ولأن مسائل "التجنيس" و"التصنيف" لا تزال في ركامنا النقدي العربـــي لم تخضع بعدّ للقوانين الضرورية حتى يكون الحكم النقدي عليها صائبا.

إن عدم توفر دراسة مستفيضة في الأدب العجائبـــي عند العرب الـــيوم يجعل مهمتنا مستحيلة فما بالك بدراسة تجمع العجيب في تراثنا العربـــــي بالتـــصنيف وبالـــبحث في اشـــتغاله ووظائفـــه، الجمالية والاجتماعـــية وغيرهـــا. إن ذلك سيكون مفيدا جدا في قراءة جديدة لجميع المتون العربية ولفهمها بشكل مختلف.

إن اشـــكالية اشتغال العجائبـــي في المتن الروائي العربـــي اليوم يحيليـــنا إلى نـــصوص مهمة. كان للعجائبـــي نصيب مهم في تشكيل أجوائها ومناخاتها منذ الهزيمة العربية. سنة 1967.

لقد تحوّل الكان العربـــي منذئذ من النضال السياسي إلى الأسئلة المـــرعبة حـــول المصير والكنه وأصبحت الرواية توظف هذا النوع من الاشـــتغال الـــذي بمكن أن نعدّه توظيفا جديدا، يحتاج إلى التبلور ولا يمكـــنه عـــده جنـــسا أدبيا بشخصياته وفضاءاته المتميزة. و لم يستثمر العجائبـــي كل فعال ووظيفي في الرواية العربية إلا مع الرواية الجديدة

---

(1) محمـــد بـــرادة، عن مقدمة الترجمة كتاب. ت. تودورف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي، ترجمة الصديق بوعلام. ص. 05.

التي حاولت التجريب لتكسير النمط السردي القديم وتأصيل الرواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي واستلهام النصوص العجائبية الموروثة عن طريق التناص. هذا، وإن أهم عامل كان وراء ظهور هذا الأدب العجائبي في الحقل العربي يتمثل في طبيعة الواقع الموضوعي: التاريخي والسياسي.

فقد ظهرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين عدة نصوص عكست طبيعة هذا الواقع الغريب، وحاولت التعبير عن ظواهره بطرائق إبداعية مختلفة، تستند إلى المفارقة والباروديا والسخرية والتحول الممسوخ.

وتندرج الرواية العجائبية المكتوبة باللغة العربية في إطار الرواية الجديدة التي انطلقت مع بداية الستينيات وهي تروم التحديث والتجريب من أجل تأصيل الرواية العربية. ومن النصوص ذات الطابع العجائبي روايات "جمال الغيطاني" وهي: "وقائع حارة الزعفراني" و"كتاب التجليات" و"خطط الغيطاني" و"الزيني بركات" و"الزويل"...، و"صنع الله إبراهيم" في "اللجنة" و"تلك الرائحة"، و"يوسف القعيد" في "شكاوي المصري الفصيح" و"يحدث في مصر الآن" و"الحرب في بر مصر" و"أيام الجفاف" و"بلد المحبوب"... ونجد كذلك رواية "الحوات والقصر" "للطاهر وطار"، و"حمائم الشفق لـ "خلاص الجيلالي"، و"ألف ليلة وليلتان" "لهاني الراهب"، وروايات "سليم بركات" "كفقهاء الظلام" و"أرواح هندسية" و"الريش" و"معسكرات الأبد" و"الفلكيون في ثلاثاء الموت" و"الفلكيون في أربعاء الموت" ورواية "مدينة الرياح"، و"أبواب المدينة" لإلياس خوري...

وفي الرواية المغربية، نستحضر بعض النماذج كرواية "عين الفرس" و"الـــضلع والجزيرة" "لميلودي شغموم"، و"بدر زمانه" "لمبارك ربيع"، و"رحـــيل البحر" و"مهاوي الحلم" "لمحمد عزالدين التازي"، و"أحلام بقرة" "لمحمد الهرادي"، و"جنوب الروح" "لمحمد الأشعري"، و"أوراق" "لعـــبد الله العروي". ويلاحظ أن هناك من الكتاب من لجأ إلى التلوين بالعجائبـــي ضمن تأليفهم الروائي نظرا لرغبتهم في التجريب والتنويع كمـــا هـــو الـــشأن عند "نجيب محفوظ" و"الطاهر وطار" و"الميلودي شـــغموم"... وهـــناك من اختار الخطاب العجائبـــي خطابا فنيا لرؤية العـــالم ورسمه بالتحولات والمسوخ كما عند "سليم بركات" و"بنسالم حمـــيش" في "سماســـرة السراب" و"يحي بزغود" في روايتيه "الجرذان" و"طوق السراب". ونستنتج أن هناك ثلاثة أنواع من المراجع التي استند إليها الخطاب العجائبـــي العربـــي، وهي:

1. مرجع التراث العربـــي في جانبيه السردي والتاريخي كما هو الحال لدى نجيب محفوظ في" رحلة ابن فطومة" والطاهر وطار في" عرس بغل".
2. مرجع التراث المحلي والاشتغال على اللغة كماهو الشأن لدى سليم بركات في كل رواياته.
3. مـــرجع التراث العالمي والواقع العربـــي كما عند صنع الله إبراهيم في" اللجنة" ومحمد الهرادي في" أحلام بقرة[1]".

---

(1) أنظـــر د. جمـــيل حمداوي. النص الموازي في روايات بنسالم حميش. من. ص. 256 إلى 271.

4. إشكال ترجمة المصطلح

من الملاحظ أن المصطلح الغربـــي (Fantastique) قد لقي في تـــرجمته إلى العـــربية إشكالا لا يزال مطروحا إلى اليوم. فإننا نجد ترجمات حرفية وأخرى تقارب المعنى. منها ما هو أدبـــي ومنها ما هـــو فلسفي، ومنها ما هو مغامرة فردية في ابتداع مصطلح جديد. فـــتارة نجد (Le Fantastique) بمعنى الوهم والخيال وهذا ما يقابله (Fantaisie) ومنه ما يجانب الدلالة المعرفية للمصطلح العلمي الذي يطلـــق على نوع معين من الأدب كأن يُترجم "بالوهم" مثلما نجد عـــند جورج سالم في كتاب "البيريس". "تاريخ الرواية الحديثة"[1]. فمـــنذ الـــصفحة 423. نجد ذلك الترديد لمصطلح "الأدب الوهمي" ولـــيس القصدُ من خلال مادة الموضوع والأمثلة المعطاة إلا "الأدب العجائبـــي".

وإن أقدم صورة للمصطلح، موجودة عند الكندي الفيلسوف العربـــــي في "رســـائله الفلسفية". ولا بد أن مصطلح "فانطاسيا" الـــذي ذكره كان ترجمة حرفية لـــ (Fantasios) التي تعني الخيال. يقـــول الكـــندي: "إن الـــتوهم هو "الفنطاسيا"، وهو قوة نفسانية ومدركـــة للـــصور الحسية مع غيبة طينتها. ويقال "الفنطاسيا" هو التخـــيّل وهـــو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[2]. ويبدو أن لفظة "فانطاسيا" مصطلح يوناني قديم ترجمه عن السريانية "إسحاق بن حنين". ويذكر "عاطف جودت نصر" هذا المفهوم قائلا

(1) ينظر البيريس. تاريخ الرواية الحديثة. ص. 423. وما بعدها.
(2) ذكـــره عاطـــف جـــودت نصر. الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة. 1984. ص. 61.

أن المترجم "قسطا بن لوقا" يفضل كلمة التخيل (Fantaisie)[1].

هكـــذا نلاحـــظ أن لفظـــة (Fantastique) الدالة على المفهوم الأدبـــي، عند "جورج طرابشي"، يترجمها "بالغرابة" في كتاب "جورج لـــوكاتش". "الرواية كملحمة بورجوازية" وذلك عندما يتعرض هذا الأخـــير إلى ولادة الرواية في مرحلة المجتمع البرجوازي الصاعد. حيث يعد الغرابة (Le Fantastique) بحسب الترجمة، خاصية أسلوبية يقول "جورج لوكاتش": "بيد أن تناقضات المجتمع البرجوازي.. نثر الحياة.. إلخ، أخـــذت تظهر للعيان. أخذ الكتاب الكبار وبخاصة "سرفانتيس"، يخـــضون غمار نضال مزدوج ضد الإنحطاط القديم والجديد للإنسان. الخاصـــية الأســـلوبية الأساسية لهذه المرحلة نـــزعة واقعية تسعى وراء الغرابة (Le Fantastique)" [2]. وهنا يردف "جورج طرابشي" الترجمة باللفظة الفرنسية المذكورة.

أمـــا "يمنى العيد"، فإنها تترجم عنوان كتاب "تودوروف" "مدخل إلى الأدب العجائبـــي" "بمدخل إلى الأدب الفانطازي" وذلك في كتابها المعـــروف: في معرفة النص، ص: 290[3]وتتعرض في الكتاب نفسه إلى كتاب "فلادمير بروب" المعروف les transformations des contes Merveilleux)، لتترجم العنوان: "بالجذور التاريخية للحكاية الفانطازية" بيـــنما يتـــرجم إبراهيم الخطيب عنوان الكتاب ذاته، "الجذور التاريخية

(1) جميل صليبا: "و نطلق اليوم لفظ (فنطاسيا) على كل تخيل وهمي متحرّر من قيود العقل، أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار أو على كـــل رغبة طارئة لا تستند لسبب معقول". المعجم الفلسفي. الشركة العالمية للكتاب. بيروت 1994. ص. 169.

(2) جورج لوكتش. الرواية كملحمة بورجوازية. ت. ج. طرابشي ص. 17

(3) يمنـــى العـــيد. فـــي معرفة النص/دار الآفاق الجديدة. بيروت. لبنان ط. 1. 1983. ص. 290

للخرافة العجيبة". وقد وجدنا ذلك في كتاب "فلادمير بروب" المترجم عن الفرنسية من قبل الكاتب ذاته[1].

إن "إبراهيم الخطيب" نفسه قد استعمل المصطلح نفسه وذلك مقالة "توماشوفسكي" المعنونة بنظرية الأغراض ضمن كتاب "نظرية المـــنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس" التي جمعها وقدّم لها وتـــرجمها عـــن الروسية إلى الفرنسية الناقد" ت. تودوروف" سنة 1965. يقول "توماشوسكي" عند الحديث عن انواع التحفيزات (Les motifs): "التحفيز الواقعي إذن، يمتح إما من الثقة الساذجة، أو مـــن مـــتطلب الوهم. وهذا لا يمنع من تطور الأدب العجيب (Fantastique)"[2]. في الـــوقت الـــذي نلاحظ أن "جميل شاكر" و"سمـــير المرزوقي" يصفون "فلادمير بروب" بأنه دارسٌ لمجموعة من الحكايات العجيبة.

أما في ما يخص كتاب "تودوروف" " Introduction la littérature Fantastique" فـــإن الترجمة تتراوح ما بين الحرفية وما بين الاجتهاد الخاص. حتى أننا نجد في الكتاب نفسه ترجمتين مختلفتين فها هو "محمد برادة" وهو يقدم ترجمة "الصديق بوعلام" لكتاب "تودوروف" يتحدث عـــن العجائبـــــي في أكثـــر من مكان مستعملا المصطلح الفرنسي "فانطاســـتيكي" سبعة عشر مرّة. وهو يقصد العجائبـــي. والغريب أن "محمد برادة" يتحدث في مقدمة الترجمة عن الكتاب ناعتا إياه "مدخل إلى الأدب العجائبـــي". دون أن يوضح لماذا استعمل في تحليله الخاص:

---

(1) فلادمير بروب. مورفولوجيا الخرافة. ت. إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط. ب. ت. ص. 06

(2) توماشوفـــسكي. نظـــرية الأغراض. ضمن نظرية المنهج الشكلي. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ص. 109

"فانطاســتيكي" دون "العجائبــي"[1]. أما "عثماني ميلود" في "شعرية تــودوروف". فإنــه يتــرجم عــنوان الكتاب. "بمدخل إلى الأدب العجائبــي"[2].

وهــناك من يكتب "فانتاستيكي" (بالتاء) بدلَ الطاء مثل "شعيب خليفــي" في مجلــة الكــرمل العدد 40. 41، (ص 113) في حوار مع "حيدر حيدر".

وهناك من يستعمل لفظة "فانطاسي". مثلما هو الحال عند "فريد الزاهــي" في كتابه الحكاية والمتخيّل منذ (ص 27) وذلك للدلالة على المقابل الفرنسي "Fantastique".

وفي الأخير لا بد أن نشير إلى ذلك الاجتهاد الخاص الذي قام به "الطاهــر المناعــي" من تونس في مجلة "مدارات" حيث وضع مصطلح "العُجــاب" لدلالة على "Fantastique" وقد استعار هذه اللفظة من القرآن الكريم سورة ص. الآيتان 4 و5.

قال تعالى: (وعَجَبُوا أن جاءهم مُنْذِرٌ منهم وقال الكافرون هذا ســاحرٌ كذّاب. أجعل الآلهة إلاها واحدًا. إن هذا لشيء عُجاب). وبعد أن يورد رأي الخليل "ابن أحمد الفراهيدي" (100هــ 175هــ) في كتابه "العين" ويعزّر رأيه بما جاء في لسان العرب "لابن منظور" (630هــ 711هــ) وفي تاج العروس "للزبيدي" (1145هــ 1205هــ). في مــادة "عجــب" يخلص إلى القول: "أن كلمة عجاب (أو عُجّاب) تــستعمل للمبالغة. أي أنها درجة ثانية من ردود الفعل أقوى وأشدّ من

---

(1) أنظــر مقدمــة مــدخل إلى الأدب العجائبــي لتزيفتان تودوروف. ترجمة الصديق بوعلام. ص. 03

(2) عثمان ميلود. شعرية تودوروف عيون المقالات الدار البيضاء المغرب ط1 1990. ص. 34

العجب والعجيب والعجاب. وأن العجّاب بهذه الصفة هو ما فاق الحدّ أي حـــدّ التـــصور والتخيّل. وينتج عن ذلك ردةّ فعل من السامع أو القـــارئ مـــساوية في القوّة أو التفوق... فالعجيب إذا بلغ أقصاه من الـــرّوعة والحسن والغرابة أصبح مخيفا ومحيّرا بل ومروّعا. ومن هنا جاء اختيارنا لعبارة العُجاب لتقابل مفهوم (Fantastique) الذي هو بدوره امتداد طبيعي لظاهرة العجيب (Merveilleux) في الأدب"[1].

تعد إلتفاتة "الطاهر المناعي" هذه غاية في الذكاء وهي اجتهاد طيّب لتخليص هذا المفهوم من الترجمات السيئة التي لا يزال يكتنفها كـــثير مـــن التردّد والرّيب. إذ أنها لاتزال خاضعة للمنطق الفردي القابع في صوابيته المطلقة وخاضعة أيضا لجدل المشرق والمغرب الذي لا يريد أن ينتهي. وبالتالي تظلّ المصطلحات متعدّدة بدلالة واحدة وحتى أنها في بعض الأحيان مغلوطة أو مساءٌ فهمها. أما فيما يتعلق بـــنا في هـــذه الدراســـة فإننا نفضّل الرجوع إلى الأصل الفرنسي للمفهـــوم مستعملا ترجمة "الصديق بوعلام" لكتاب "تودوروف"، لسبب منهجي واحد وهو أنّها الترجمة الوحيدة في ما نعلم للكتاب كـــاملا، فهو بهذا يؤسّس للمفهوم مندمجا في سياقه الخاص به. ذلك السياق الجدلي الذي يتبناه "تودوروف" نفسه. أي أن هذا المصطلح قـــد جاء في الترجمة تامًا مندغما مع مصطلحات أخرى "كالغريب" و"العجـــيب". ولم يأت مبتورا كما رأينا مع الترجمات السابقة لذا كـــان علينا أن نحقّق رغبة المطلعين على هذه الترجمة بأن يمضي في ســـياق المـــصطلح الذي لا بدّ أنه أصبح جليا في ذهن القارئ من خلالها.

(1) الطاهر المناعي: العجيب والعجاب: الحدّ والوظيفة السردية. ص. 74

وعلـــى الرغم من كل ذلك فإننا يجب نشيرفي الأخير إلى أن تبنينا لهـــذا المـــصطلح لا يعني أنه هو الوحيد الممكن. لكنه في رأينا الأجدر للأخـــذ به. لا لشيء سوى لأنه المصطلح العربـــي الوحيد تقريبا الأفضل من تلك المصطلحات الناقلة حرفيا عن اللفظة الغربية (Fantastique). وبما أن الأمر كذلك فاللّفظة العربية أفضل عندنا من غيرها.

تجليات العجائبي في السرد
دراسة في "ليلة القدر" للطاهر بن جلون

* إضاءة منهجية:

على المستوى المنهجي، لابد أن نستحضر عند مقاربة النصوص العجائبية بنية الأحداث والعوامل والفضاء الزمكاني والخطاب من رؤية وصيغة أسلوبية وزمن السرد؛ إذ إن للعجائبي كما قلنا سالفا زمنا خاصا به هو زمن الحاضر في تشابكه مع الزمن الواقعي والزمن الخيالي. فبينما يميل العجيب إلى استشراف لحظات المستقبل، نجد الغريب يعود إلى الماضي للاحتكام إلى تجاربه وأحداثه الواقعية. ويدرس النص الروائي العجائبي في بنيته الكلية التي تستقطب جماع عناصره ومكوناته. والحاضر هنا ليس اللحظة الزمنية التي تتوسط الزمنين الآخرين، وإنما لحظة كتابة النص، لحظة واقعيته.

وبناء على ما سبق، فإن النص الروائي العجائبي يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا إشكاليا لدى القارئ. فإذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من أجل القراءة المباشرة ويشي بها منذ الملامسة الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحداثي، بشكل عام، والعجائبي بشكل خاص، مايزال يبحث عن قارئه المتخصص. لأن الرواية لاتفصح عن أدواتها وعن

ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل، ليس تأويل الحياة العامة، ولكن تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص. والإشكال يطرح من زاويتي القراءة والكتابة ذاتها التي تعني أحيانا البحث عن أدوات خارج نصية للتفسير.

ومن بين القضايا التي يثيرها الأدب العجائبي أولا سيطرة القراءة النموذجية الكلاسيكية، بحيث إن القارئ استقر على مجموعة من الأدوات (للتصور والنقد) ولا يمكنه أن يزن الأشياء إلا من خلالها. وكل ماخرج عن ذلك يتحمله إما الكاتب وإما النص (اتهامه بالضعف). والقضية الثانية تتمثل في حداثة النص العجائبي الذي يبحث عن قارئ لايسمح التكوين التربوي الكلاسيكي بنشوئه بسهولة، كثيرا مايغيب ولا يحضر إلا في ذهنية الكاتب كقارئ ضمني. وإذا كنا نعتبر أن القارئ جزء من فاعلية الكتابة. نحن في حاجة ماسة للتفكير في هذه العلاقة التي تحتم وجودها بشكل خاص النصوص التي رهنت بناءها الداخلي على مجموعة من الصيغ والأدوات العجائبية التي لا تستحضر أسرارها منذ القراءات الأولى. فالقراءة تبدأ بالاصطدام منذ السطر الأول أحيانا، والمسألة لاتطرح فقط على الصعيد اللفظي والجملي، ولكنها تتعدى ذلك باتجاه تقنيات الكتابة، والدلالات التي تفترض من إعادة تركيب دقيق للنص من أجل التأويل الأقرب إلى خدمة القراءة والنص من منظور القارئ طبعا، لأن كل تأويل في الجوهر له علاقة حميمية مع صاحبه وأشواقه[1]**العجائبي في الحكاية**

---

(1) د. جميل حمداوي. النص الموازي في روايات بنسالم حميش من. ص. 256 إلى 271. أنظر

1 - رمزية العنوان

في البداية يجب أن نقول إنه لكي نستقصي العجائبـــي في المتن الروائـــي يجـــب أن نمرّ، قبل ذلك عبر خطوات ضرورية تكشف لنا الـــنص. حـــيث يجب التعرّض إليه من الناحية التركيبية ومن ثمّة إلى الناحية اللفظية. وذلك لكي تكون صيغة المقاربة النقدية للعجائبـــي ممكـــنة. إنّنا سنتعرّض أوّلا إلى رمزية العنوان ثمّ إلى تلك التقاطعات النصّية، التي قامت بها الرّواية مع النصوص السابقة لها، بالتآلف حينا والتداخل أو التنافر حينا آخر، بالمداورة أو المحاورة في أماكن أخرى. كل ذلك نستشفّه في ذلك الصوغ الحكائي الذي اعتمده المؤلف. إن عنوان الرّواية بالضبط. هو ما يحيل إلى تلك الاعتبارات لكونه واجهة الـــنص. ولكونه أيضا الاسم الشخصي له، فهو الممرّ الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها إذ يشير إليها ويختصر مسارها. إنّه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤُها. به تستعين على النهوض و لمِّ شتاتها. إنّه محـــرّكها الأوّل. و"*وجود العنوان مرتبط بوجود المتلقي. لذا حدّه أنّه جبهة الحكاية/النص به يتعرف المتلقي على وجودهما*"[1]. وليلة القدر عبارة تحيل مباشرة إلى النص المقدس. بما هي عبارة مقتبسة من القرآن الكريم ومن سورة القدر. الآية 02 بالضبط. إن هذا العنوان فاصل بين خارج يشير من خلال العبارة إلى النص المقدس وداخل مغاير يمتح من دلالات مغـــرقة في التصوّر الشعبـــي لهذه الليلة. إن النص هنا ينفلت مـــن مرجعية المقدس كي يمضي إلى تشاكل آخر مع التصور التراثي لهـــذه اللـــيلة بوصفه ممارسة شعبية تضفي على الطقس الديني صورًا

---

(1) فريد الزاهي الحكاية والمتخيّل دراسة في السرد الروائي والقصصي إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب. 1991. ص. 12.

وحكايات وخيالات ليس الخطاب الديني الرّسمي هو القائل بها دائما. وبهـــذا فعـــبارة "ليلة القدر" هنا تقوم بوصفها إحالة إلى الإشتغالات العجيـــبة حول "الليلة المقدسة" بما هي زمن مقدس من ناحية. نـــزل فـــيه القـــرآن الكريم وبما هي أيضا ليلة إطلاق سراح الشياطين من الأصـــفاد وغيرهـــا من الخرافات. إن العبارة تتحوّل من عنوان/اسم للـــنص إلى معلم زمني لانطلاق الشخصية الرئيسية في صوغ وجودها الحكائي، عبر سلسلة من الحوادث كانت بدايتها هذه الليلة. كما أن كـــل الإشارات في المتن الحكائي - كما سنرى - تدل على أن ليلة الانطلاقة هذه الممزوجة بالضياع، وافتقاد التوازن هي ليلة تعدّ المؤشر الـــزمني للشروع في الوجود الفعلي للحكي. بعدما كان مجردِ إمكان. كمـــا هي مؤشر أيضا للوجود الجسدي والحقيقي للشخصية الرئيسية بمـــا هـــي امرأة بعدما كانت في قمقمِ الحكاية وبعدما كانت تنتظر اعتـــراف الأب. فتـــنطلق متحرّرة بعد انطفائهولا يقتصر الأمر على العـــنوان باعتباره من أشدّ عناصر النص إثارة ووسما ولكونه عنصرًا بنـــيويًا هامًا يقوم بوظيفة الاسم الشخصي(1). بل إن الأمر يتعداه إلى تلـــك التناصات الكثيرة المعلنة والمستترة مع متون أخرى بعضها تمتح الـــرّواية مـــنها من خلال التقاطعات في الوظائف الحكائية، وبعضها تتعامل معها بالتضمين. والبعض الآخر بالاقتباس ولنبدأ بهذه الجوانب اللفظـــية كي يسهل التعامل مع العجائبـــي من خلالها بما أنّنا عددناه سابقا، شكلا من أشكال الخطاب وطريقة في الصياغة ومكونا لفظيا وتركيبيا قبل أن يكون موضوعات وحسب.

---

(1) ينظـــر صـــلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998. ص. 236.

2. التناصات

يمثل النص الأدبـــي عملية استبدال مع نصوص أخرى، ممّا يعني عملية تناص. بما هو فضاء تتقاطع فيه نصوص عديدة، مأخوذة من عـــوالم أخرى، كما يتألف النص أيضا من كتابات متعدّدة "*تنحدر مـــن ثقافـــات عديدة. تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى وتـــتعارض*"[1]. فلا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى. إذ تعدّ هذه العلاقة جوهرية لأن كل خطاب، عن قصد أو غير قصد، يقـــيم حوارا مع الخطابات السابقة له. والخطابات التي ستأتي. تلك الـــتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها[2]. فالنص بهذا يتكون من حقول متـــضمَنة. وأصداء متجاوبة للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه.

ويبدو أن القارئ هو الفضاء الأكبر الذي ترتسم فيه كل هذه الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يُضيّع أيا منها ودون أن يلحقـــه الـــتلف. بحـــيث أن القارئ وحده يستطيع أن يتلاقى مع النـــصوص الـــتي حضرت فيه. ووحده ينفعل مع تلك المراكمات للنـــصوصٍ السابقة، التي قد شكلت وعيه بحس أدبـــي معين. (لذا اعتبره "تودوروف" المبدأ الأساس لتحقق العجائبـــي). لأن التناص يتـــصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النـــصوص الممتدّة. بالقبول أو الرفض في نسيج من النص الأدبـــي المحدّد.

---

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص. 87.

(2) ينظر ت. تودوروف. مخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، 1996. ص. 16.

أ. التناص مع القرآن الكريم

انطلاقـــا ممـــا سبق، نلاحظ أن نص "الطاهر بن جلون" يُحيلنا من حيث تقاطعه مع بنصوص أخرى، إلى تلك الاقتباسات من القرآن الكريم. وقد تنبه المترجم إلى هذا الأمر فشدّد على الآيات المقدسة في المتن.

ففي الصفحة (17) جعل الآية المأخوذة من القرآن "خيرٌ من ألف شـــهر" ومـــن سورة القدر الآية 3 بالضبط بارزة للدلالة على التناص الذي يتخذ شكل اقتباس مباشر. لم تقدم له الراوية التوطئة الضرورية. تلك المعهودة عند المقتبسين من النص المقدّس، فجعلتها متضمَنة داخل خطابها محطّمة بذلك جميع أشكال التعامل مع النصوص المقدّسة.

هناك آية أخرى، كانت محل تناص وقد شدّد عليها المترجم. وهي "تنـــــزل الملائكـــة والروح فيها بإذن ربّهم من كل أمر" سورة القدر الآية 04. وهو اقتباس يدخل في جمالية إيقاع النص القرآني بحيث يحاول المؤلف التنافذ معه بإيقاعية نثرية تسامق النص المقدس من أجل خلخلة فكرة التقديس.

ولا يمكـــن لأي نصّ نثري مهما كان أن يعارض النص القرآني لكن يمكـــن لـــه الاقتـــباس منه والتنافذ معه. واستعارة إيقاعيته أو بكل بساطة الاحـــتجاج به من أجل طرح إيديولوجية خاصة بالشخصية. فـــ "جوليا كريـــستيفا" ترى أن "التقاء النظام النصي المعطى، كممارسة سيميولوجية بالأقـــوال والمتتالـــيات الـــتي يشملها في فضائه أو التي يحيل عليها[1]فضاء النـــصوص ذاتهـــا. يطلق عليه "وحدة ايديولوجية" [2] مما يعني أن استضافة

---

(1) صلاح فضل – م. س،. ص. 230.

(2) يقول تودوروف "أن الاديولوجية حسب باحتين، تولد من الكلام... وهي تولد مـــن اصـــطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة في عملية التفاعل الحواري الـــذي ينـــشئ وســـطا إيديولوجـــيا.. والوعي الإنساني يحيا في هذا الوسط

نـــصوص أخـــرى عند أيب نص أخرى هو تعبير إيديولوجي. فلننظر لهذا المثال اللاحق.

ب. معالروض العاطر للنفزاوي

تمـــضي الـــراوية في استراتيجية تحطيم الدلالات المقدسة الكامنة لمفهـــوم الجـــسد والممارسة الجنسية فهي قد استضافت خطابًا تُراثيا في ثـــنايا خطابِها الخاص. إنه النفزاوي في كتابه "الروض العاطر وذلك في الفـــصل السادس (ص 47) أين تحكي الراوية مغامرة الدغل التي يتبعها فـــيه رجل مردّدا ما يعدُّ بالنسبة له تميمة تسبق الممارسة الجنسية، بحيث تحـــيل إلى فكرة دينية تعدّ هذه الأخيرة تقربا إلى الله في اعتقاد المسلم. وهنا يحضر النفراوي في "الروض العاطر" والمقدمة التي يستهل بها خطبته عن الممارسة الجنسية[1]، والتي تتميزّ بالجنسية البحت المُبعِدَة لكلّ فِكرٍ خارج الشبقية[2].

ويمكـــن اعتـــبار ذلك الاقتباس (ص 47) تناصًا مع النفراوي في كتابه "الروض العاطر ونـــزهة الخاطر" أمر فيه مغامرة لأن الأصل هنا

الإيديولوجي ويتطوّر ضمنه، أنه لا يحتك بالوجود بصورة مباشرة بل يلتمس علاقته به من خلال هذا العالم الإيديولوجي المحيط وليس هذا العالم المشار إلـــيه ســـوى اللغة والممارسة الكلامية بحيث يتطابق مفهوم العلامة اللغوية، المثقلة بالتشديدات والمخصبة بالمعاني والمعاني المضادة، مع مفهوم العلامة الإيديولوجـــية". نقـــلا عـــن ت – تـــودوروف. ميخائـــيل باختيف – المبدأ الحـــواري، ت. فخري صالح .المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 02. 1996. ص. 20.

(1) C. F. CHEIKH NEFZAOUI. Le Jardin parfumé. Trad. Isodere liseux. Ed. Ena Yas: ENAG 1999. Introduction. 03.

(2) ينظر في هذا الموضوع: عبد الله محمد الغذامي. المرأة واللغة. ثقافة الوهم. مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربـــي. ط1 1998. ص. 25.

مخلخـــل بطريقة تصرّفَ المؤلف فيها تصرفا جعل النص الأصل شفافا تماما بعملية أشبه بالامتصاص والتحويل الجذري، منه بالاقتباس المباشر الذي يحافظ على المتن الأصل. لقد خلخلت الراوية بنيته ولكنه حافظ علـــى إيقاعيـــته وحاول إبداع "الخطبة" مرّة أخرى متقاطعا معها في الدلالات. وأوضح مثال على هذا استعارة العنوان لكن في سياق آخر.

ففـــي الفصل الرابع المعنون: "الروض العاطر" (الصفحة 31). هناك مادة حكائية مختلفة مُنضوية تحت عنوان الفصل المقتبس. فالدلالات المُحيلة علـــى "الجنـــسي" تختفي مخيّبة أفق انتظار القارئ المطلع على المتن التراثي محطما بذلك لازمة تناصية ذهنية معروفة. وهي "الروض العاطر".

ج. ألف ليلة وليلة وخواص الحكي الشعبي

إن كـــل حكي شفوي شعبـــي يعتبر، بطريقة أو بأخرى، تناصًا مـــع "ألـــف ليلة وليلة" وذلك من خلال ذلك التواتر المستمر لأنماط الشخـــصيات والوظائف. منها كون القائم بالسرد امرأة، وليس رجلا وهـــي إشـــارة واضحة إلى شهرزاد التي تأخذ مصيرها بيدها لتحكي حكايـــات تؤجّل موتها. سنرى ذلك عند التطرق إلى الرّاوي والحكاية الغائـــبة وعند النظر إلى طبيعة العلاقات التي تقيمُها الرّاوية مع الجمهور المتلقـــي المتضمن (Intradiagétique) المُنتظر للحكاية. وهي المرأة – أيـــضا – التي تحاول الخلاص من ربقة السجون التي وضعها فيها الأب (المجتمع – السلطة). وذلك بالتقاطع مع الوضعية ذاتها التي وجدت شهر زاد نفـــسها فـــيها أمـــام الملك شهريار الذي كان يفكر في قتلها مثل الأخريات، لكن الحكي كان يؤجل موتها كل مرة. إن هذا الموقف هو نفـــسه الـــذي تقفه الرواية في هذه الرواية بحيث أنها تحكي كي تطلب العفو من جمهور ساحة مراكش. ولكي تشرح موقفها هذا أيضا.

إن التقاطع قد تم هنا بين "ألف ليلة وليلة" و"ليلة القدر" في الوظائف والمواقف وفي نقطة التأزم التي وصلت إليها المرأة. لذا كان اعتماد ‘‘الطاهر بن جلون’’ على خواص الحكي الشعبي الوظيفية يتناص مع ما ذكرنا.

وبالإضافة إلى ذلك فإن توظيف الراوي في الساحة العامة وتوظيف أدواته وطرق تقديمه جعل من الرواية أشبه بالحكاية الشعبية من الجنس الروائي الذي لا يعتمد في الأساس على الشفوية. لقد انزاحت الشفوية وتغلغت في المتن ولونته بأجوائها حتى صارت تحيل إلى الأجواء العجيبة فيها.

د. رسالة الغفران لأبي العلاء المعري

في الرواية تناصات أخرى مع أنماط أخرى متنوعة من الحكي منها في الفصل التاسع المعنون *"الميثاق"*، (ص 67). أين تصف إحدى الشخصيات (القنصل) رحلة عجيبة إلى بلاد عجيبة غير موجودة، حيث كانت الأشجار تنحني لتظللها والسماء تُمطر بلورا وطيورٌ مختلفة تستبقها لترشدها إلى السبيل في تلك الحديقة الغرائبية والرّيح تحمل العطور.. هذه البلدان شفافة القشرة... اعتمد المؤلف في وصفها على التشكيل اللغوي. حيث نجدُ أوصافًا متقاطعة مع رسالة الغفران واقتباسات منها، حتى أن المؤلف لا ينسى أن يذكرها باعتبارها شخصية في هذا المقطع الحكائي. وقد حافظ المؤلف على بعض الصور واحتفظ أيضا بوظائف الحكي التي ميزت الرسالة مثل اللقاء بمن يقول الشعر أو يكتبه واللقاء أيضا بالفتيات/الكتب التي تروي الأشعار والحكايات وغيرها. إن الحفاظ على طابع الرحلة إلى تلك البلدان، والصور القريبة من الجنة، دليل على تناصٍ أشبه بالأخذ والإستعارة.

وبهـــذا لا يخرج المؤلف عن الحقل الدلالي العربـــي إلا ليعيد إنـــتاجه وتوظـــيفه، توظيفا إبداعيا، يدخل في استراتيجية تركيب شخـــصية القنصل أي طريقة بناء إيديولوجية الشخصية التي لا تعني ســـوى ذلـــك نمط التفكير الذي ينتجه التماسك المنطقي لخصائص الشخـــصية النامـــية ذات عالم فكري وشعوري خاص بها. وسيأتي تحلـــيل هذا المشهد باعتباره وحدة حكائية مستقلة. وسنلاحظ أنها تنتمي وظيفيا إلى حقل "العجيب" وليس إلى "العجائبـــي" من حيث كـــون العجيب نوع من التعويض عن حالة الافتقار والحرمان. كما أنـــه يحقـــق المتعة واللذة فيعيد الأمور إلى حالة التوازن المفقود في الواقع.

هـ. صندوق باندورا العجيب (Pandora)

في الفـــصل الأول المعنون "حالة الأمكنة"، (ص 07) نلاحظ الشاب صاحب الصندوق وهو يخرج منه الأشياء ويتخيل حكايات كثيرة انطلاقا منها. كلها حكايات ذات نهايات فاجعة ومؤلمة. وفي المشهد إشارة واضحة أيضا إلى الأسطورة اليونانية "باندورا"، تلك المـــرأة الـــتي تحمل صندوقا تنطلق منه كل الشّرور وملخّصها: "أنه عـــندما ســـرقَ "بروميثيُوس نار السماء كي يقدمها هدية للبشر، خلقت آلهة "الأولمب" امرأة شابة كي تعاقب هذه الفصيلة القويّة من البـــشر الفـــانين. فمنحت هذه المرأة الشابة الجمال والأناقة والحيلة والجـــرأة والقوّة. وبعدما أطلِقَ عليها اسم بَانْدُورَا (أي صاحبة كل المواهب)، بُعِثَ بها إلى الأرض كي تفتِن البشر عن أنفسهم، وكي تقـــودهم إلى حتفهم. وكان أن اختارها إيبيميتيوس (Epimithée) زوجة له. وبدافع الفضول فتحت "باندورا" صندوقا كان عليها أن

تحفظـــه مغلقا. فانطلقت منه جميع الشرور وانتشرت على الأرض. وحده الأملُ بقي في قاع الصندوق"[1].

يستعمل الفتى الذي يُخرجُ تلك الحكايات من الصندوق محتوياته كـــي يخبرنا بها، (ص 10)مثل تلك العصا المنحدرة من غريق والساعة الـــتي ربما كانت بحوزة غازٍ. والصورة الفوتوغرافية التي يتخيّل الشاب الـــراوي أن إحـــدى شخـــصياتها (باعتبار الصورة بموضوعها حكاية) عاشـــقة راح مـــن تحُبُّهُ في حرب بعيدة. إن كل هذه النهايات القاسية وكـــل هـــذه الشرور تتماثل مع أسطورة "باندورا" من حيث وظائف الشخصيات ومن حيث المصائر والأدوات المستعملة على الرّغم من أن المؤلف لا يستعمل سوى أصداءها، وهو يعيد إنتاجها، متقاطعا معها.

و. الهارما فروديت (Hermaphrodite)

إن الأســـطورة اليونانية القديمة تقول: أن "الهرمافروديت" هو ثمرة حـــب "هرمس" إله الزمن والحروب و"أفروديت" آلهة الحب والجمال. كـــان هذا الفتى نادر الجمال. وفي أحد الأيام، بينما كان يجوب آسيا الـــصغرى. توقف ليستحمّ في مياه نافورة سالماسيس (Salm Acis) – أيـــن تسكن إحدى الحوريات ارتمت هذه الأخيرة عليه منبهرة وطلبت مـــن الآلهة أن تتحد معه إلى الأبد. وبعدما استجابت لها، أصبحا كائنا واحدا من طبيعتين مختلفتين" [2] لكنه كائن واحد لا هو بالذكر ولا هو بالأنثـــى. والـــرواية تعمـــل على استعارة هذا المعنى منذ البداية بحيث وُضعَت البطلة في موقف مشابه وجعلت تجربة البحث عن الذات الأولى

(1) Joël SCHMIDT. Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine. Larousse. Paris, 1996. p. 159.

(2) Joêl. CHMIDST. Op. Cit. p. 104.

هَمًّـــا وهاجـــسا متـــرددًا في جميع أرجاء الحكاية. لتنتهي في الأخير بالخلاص من الثنائية الجسدية إلى الامّحاء الصوفي، الذي يزيل الفوارق الأنطولوجية بين الذكري والأنثوي.

يلاحـــظ أن التناص قد وقع أيضا على مستوى وظائف الحكاية الأســـطورية العجيبة التي ذكرناها. ففي الفصل الرابع المعنون "الروض العاطر" تسافر الراوية إلى قرية مجهولة وتستحم في بحيرة ذات خصائص عجيـــبة، جعلتها تتخلص من الذكوري فيها لتكتشف الأنثوي الأصل. وعلى الرّغم من تشاكل وظائف الأسطورة وهذه الوحدة الحكائية إلا أن هناك تحويل من جسد أنثوي ذكوري إلى جسد أنثوي خالص. كأن المؤلـــف قد عكس الحكاية الأولى. فرجع القهقري وأعاد التوازن إلى الافتقار الحاصل. هنا كان التقاطع. والعودة إلى البحيرة، وهي عودة إلى الحالة الرحمية الأولى والولادة من جديد دون عوائق. نلاحظ أيضا جميع الدلالات المتعلقة بالرّحم:

فالغابة: المحتوى/الرحم

البحيرة: المحتوى/الرحم

والمـــاء ذو الخاصة التطهيرية من دنس الاعتداءات على الاتساق الطبيعـــي للحـــياة التي لا تقبل إسناد أكثر من صفة أو طبيعة للكائن الـــواحد. وبما أن الماء والبحر والبحيرة تشير كلها إلى خاصة الاحتواء الرحمية. فالاستحمام، بالتالي في البحيرة هو ولادة جديدة.

لقـــد ســـارت الـــوحدة الحكايـــة، إذن، في هذا الفصل عكس الأسطورة وجعلت الكائن الإشكالي، يعود متراجعا في خطواتها الأولى. وظفـــت هـــذا المعنى وامتصت جوهرها لتعيد إنتاجها مرّة أخرى وفق منظور إيديولوجي جديد.

3. الرّاوية وفعالية القص

أ. انفلات الحكاية

يـــشكل الخطاب في النصوص العجائبية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤســـس عملية السرد بشروطها ومكوناتها، فالحدث العجائبـــي يوجد وســـط بنـــية الـــسرد[1]، لذا يجب أن نشير إلى أننا سنبحث في عن تمظهـــرات العجائبـــي على مستوى الملفوظ القصصي أي (الخطاب) بحسب تحديد "تودوروف". وأن اعتمادنا على طريقته – في الغالب – نابعة من كوننا أخذنا عنه طروحاته في العجيب والعجائبـــي واهتدينا بهـــا. لذا يجب منهجيا البحث معه عن معادلات موضوعية لأفكاره في النص الذي نحن بصدده.

هـــذه الطريقة ستجنبنا الانـــزلاق إلى مفاهيم متشعبة في السرد. بحيث أن تراكم المناهج والدراسات البنيوية في هذا المجال بالغة التعقيد. إلى درجـــة أن كل ناقد يتمثل التحليل البنيوي للسرد بطريقته الخاصة. لـــذا ســـنطلق من الرواية ذاتها، باعتبار أن الكتابة الجديدة هي مغامرة الكتابة وليست حكاية لمغامرة في كتاب. فهي لا تهتم بالوقائع على أنها تمثيلية: (تحيل على الواقع). ولا تحكي مغامرة البطل في الحياة بل مغامرة القص في حدّ ذاته. فالرواية الجديدة تكتب ذاتها من خلال حكيها عن الكتابة. وهي لا تهتم بالشخصية بل تتجاوزها لتبحث في كيفية تشكلّ الحكي.

والـــرواية التي بين أيديها تمثل ذلك. لأننا سنلاحظ أن الرّاوية في "ليلة القدر" وهي الشخصية الرئيسية ستحكي قصتها بنفسها، انطلاقا

---

(1) أنظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الأول. ربيع 1993 ص. 65.

من استحالة الحكي، ومن عجز الرواة الآخرين المفترضين داخل النص عن القيام بذلك. وسنلاحظ كيف تخرج الشخصية الرئيسة/الراوية من الحكاية لتأخذ بَيدِهَا زمام أمور الحكي.. ليس باعتباره تخّييلا بل لكونه ضرورة "أنطولوجية". فالراوية تعود من أزمنة غابرة بعد انتهاء المغامرة (الحكاية). لتحاول الإجابة عن سبب العجز، ومن ثمة تجيب عن السؤال المحيّر. لماذا سقط الرواة الآخرون في المحرّم؟ لماذا استعصت هذه الحكاية بالذات عليهم؟

يمكن القول لأنهم استعاضوا بالتمثيل (Représentation) عن الحكـــي الخالص. أي حاولوا التأويل.. بمعنى أنهم كانوا يحكون من أجل أهداف أخرى حكاية طفل الرمال تلك التي تصف حياة لا هي بالأنـــثوية ولا هي بالذكورية. ولأن الجمهور المخاطب يعيش هذه الثنائيات. فإن الراوي "بوشعيب" كان يقول ما ينبغي حكايتها أبدًا لأنهـــا قاتلـــة.. ومخيّبة لأفق انتظار القارئ المتعود على ذلك النوع الأخلاقي الذي يستجيب لرغباته بوصفه متلقيا كوّنته ذاكرة نصية دينـــية أو غـــير دينية، مراكِمة لنصوص شعبية تلائم ما بين الواقعي والمحتمل.

ب. الديباجة

هاهي ذي الراوية بخلاف العُرف تعلن في ديباجتها أن "ما يهم هو الحقـــيقة" (ص 05). ونلفي صوت الراوية تَسْتجلبُ العطف من الوهلة الأولى لتعلن عن غرابة ما سيحكيه. هذه الديباجة مثيرة للتساؤل: لماذا جـــاءت في الـــبداية بهذه الطريقة قبل أن يأذن الجمهور/المتلقي للمرأة العجـــوز بالـــشروع في الحكـــي. مـــن كان يخاطب الراوي/المرأة في الديباجة. هل هو القارئ المحتمل الذي هو نحن الذي فتحنا الكتاب أم

المتلقـــي الداخلي في الساحة. (Le narrataire)[1]. لابد أن الطاهر بن جلـــون/المؤلف (Auteur) كان يخاطبنا نحن الذين نستلم هذا الكتاب مـــن الورق المطبوع. لأننا سنجد ديباجة أخرى في "حالة الأمكنة" أين يـــصف فيها استلام الحكي من الرواة المفترضين لحكاية "طفل الرمال". لنَـــرَ مـــع الديـــباجة أولا. ثم نرى علاقة الراوي/مع الرواة المفترضين لحكايتها.

ج. الحكاية الغائبة

لقـــد رأيـــنا كيف أن السارد المتجسد بحسب رأي "تودوروف" مناسبٌ جدًا للعجائبـــي. فهل يمكن معاينة ذلك في الرواية؟

إن الـــراوية/المـــرأة هـــي المحور الذي تتمفصل حوله كل أجزاء الحكـــي: إنهـــا "الراوي العارف بكل شيء"، فهي التي تخلق هذا العالم المتخيّل وهي التي تقص مغامرتها في الوجود/الرواية. بعدما عانتْ كثيرا من أجل استحقاق أهلية الحكي.

يقـــول ميـــشال فوكو "نعلم جيّدًا أن ليس لنا الحق في قول كل شيء، في أيّة ما مناسبة. وأن أي شخص لا يستطيع أن يتحدث كيف مـــا اتفـــق. في نهاية المطاف ثمة قدسية الموضوع وطقوس المقام وحق الأفـــضلية أو حـــق التفرّد الذي يتمتع به الشخص المتحدث"[2]. إن الـــراوية هنا طرف في لعبة السرد الذي يتخلّق من اللحظة الأولى التي

---

(1) للتفـــريق بين هذه المصطلحات ينظر: J. p. Goldenstein. Pour lire. Le roman, ed duculot. Paris. 1989. page: 28 - 29

(2) ميـــشال فوكو. نظام الخطاب. جينيالوجيا المعرفة، ت. أحمد السطاتي وعبد الـــسلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1988. ص. 07.

فتحـــنا فـــيها دفـــتي الكتاب. وهانحن أمام الخاصية الرئيسة في تكون العجائبـــي في الرواية وهي الراوي المتجسد. لذا سنبحث عن تمظهراته فيها.

د. الراوي العجائبي

لنـــبدأ من حيث بدأت الرواية من "الديباجة". لأنها العتبة ولأننا يجب أن نبدأ وأصعب ما في الحكي بداياته "فعند العديد منا رغبة في أن لا تكون هناك بداية، وأن يجدوا أنفسهم من الوهلة الأولى على الجانب الآخـــر مـــن الخطاب. في وضع خارجي، يتجنّبون معه ما هو متفرد ومرعب"[1]. فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكـــون بالنسبة للحكاية كالإطار بالنسبة للوحة[2]. فالطقس البلاغي ضروري في الافتتاحية لموضَعة النص ولتوضيح هوية الراوية لأنها معيار للتلقي. بحسب طقوس وأعراف الحكاية. فالقارئ يعيد كتابة النص في مخـــياله ولا تفعـــل الراوية سوى أن تحثه على ذلك. بحيث تخاطب فيه معيارًا للتلقي يعرفه جيّدًا. أي ذاكرة من النصوص شكلت مخياله. وفي هذا النص تحاول الراوية منذ البداية خلخلة هذا الموروث وذلك بخدش الـــدلالات عن طريق عنف الحكي. وبالتحفير على المشاركة والفعل. وعلى الرّغم من أن الراوية تقتحم علينا الافتتاحية بالإعلان "أن ما يهم هـــو الحقـــيقة" مخالفة منذ البداية تدبيج الرواة القدامى عندما يبدؤون ممهدين بفقرات فيها كثير من التعميم والتقديم بالوصف أو التعليق. إن هذا الإعلان مخالف للعرف القصصي الشعبـــي الذي يبدأ بالبسملة أو

---

(1) المرجع نفسه. ص. 05.

(2) ينظـــرعبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربـــي/دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988،. ص. 33.

الحمدلـــة للتلاؤم مع المخيال الذي يخاطبه. ولكسب التعاطف ومن ثمة الإنـــصات بالتـــرغيب في الحكـــي.. هـــنا تبدأ الراوية باجتياز العتبة ولاستدراج المتلقي تؤكد على أن ما يقال سيكون حقيقيا، وانطلاقا من الحقيقي يمكن الوصول إلى المحتمل.

إن الـــراوية تعـــبر عـــن رغـــبة في القـــول "سأتكلم.. سأدلي بالكلمـــات... بكـــل ما لم يقل.. كل ما كتمته وأخفيته" (ص 05). فتحرّر الراوية وخلاصها لا يكون إلاّ بإفضاء السرّ المكنون في الحكاية، ســـيكون خلاصا من محنة الهامش والظلام. ولا تبدأ الراوية الحكاية إلاّ بعد الاستحقاق الذي أعطاه إيّاه الزمن. "عندما صرت عجوزا صارت لـــدي السكينة لكي أعيش... سأتكلم" (ص 05). لقد حفرت أجزاء الحكاية على جسدها ما أصبح شاهدا على ذلك الاستحقاق بعد طول عَـــنت. فأصبح ذاكرة وقد "*نعثر على الجسد آثار الحوادث الماضية لأن الرغبات والإخفاقات منه تتولد وفيه تنعقد عراها ثم تختفي بغتة. بل فيه تـــنحلّ في صـــراع وتتلاشى بعد ذلك في أثر بعضها. ذلك أن الجسد ساحة لتسجيل الحوادث. وهو ينقشه التاريخ ويخرّبه التاريخ*"[(1)] تاريخ الفرد والجماعة.

تنـــبه الراوية، إذن، القارئ/المستمع إلى الثمن الذي ندفعه بأجسادنا لكـــي نستطيع. "إن تجاعيدي جميلة وكثيرة. فما بدا منها على الجبين هي آثـــار ومحـــن الحقيقة" (ص 05). إن إعلان الراوية بأن حكايتها غريبة هو استدراج للمستمع/القارئ لشد انتباهه "قصتي ليست عظيمة ولا تراجيدية هـــي ببساطة غريبة" (ص 05). وتعلن أن ما تدلي به يشبه الحقيقة. فهو لا يريدها بل يريد الوهم ويريد أن يشارك في احتمالية ما ينشأ عبر الحكي.

---

(1) ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينبالوجيا المعرفة،. ص. 54.

وبما أن هذهالحكاية ليست سردا فحسب، فهي ما وراء الحكاية. إنها الموت.. لأن من جازف بسردها أصيب باللّعنة. لعنة الطابو والمحرّم. فهـــي خطـــيرة إذ تخلخل الرؤية المتجانسة للتلقي. إن "الذين جازفوا بـــالاطلاع على حكاية طفل الرمال والريح... أصيبوا بفقدان الذاكرة وأشرف آخرون على الهلاك" (ص 06).

تمعـــن الـــراوية في هذه العتبة في إعداد جمهورها عبر الطقس الافتتاحي لكي يستقبل الدهشة ويأتلف معها ولكي يدخل معها في مـــتعة الدوران في المتاهة والخوف أيضا من أجل الخلاص من ربقة السجن. تريد الراوية الخلاص من سجن الحكاية لكي تقول نفسها فالحـــياة داخل الحكاية مرعبة لأنها سجن أيضا ينضاف إلى مجموعة الـــسجون الـــتي دخلتها. وبالتالي تكون الرغبة في الخلاص متعددة وليست واحدة. وقولُ الحقيقةِ محاولة للعودة إلى التوازن والانسجام مع الذات.. مع البراءة المفقودة. فهناك أحكام مسبقة تراكمت عند الجمهـــور عن حكاية "طفل الرمال" زادت في "الكذب" الذي هو عكـــس الحقـــيقة، حقـــيقة الحكاية. لذا جاءت الراوية/الشخصية الرئيـــسية كي تصحح الوقائع وتفشي السرّ الذي ليس إلا الحكاية ذاتهـــا. تلـــك الـــتي كانت مصونة "تحت حجر أسود في دار عالية الجدران، داخل درب مغلق بسبعة أبواب" (ص 06). إن العدد سبعة يـــثير الاستغراب هنا لأنه عدد سحري، له عمل مركزي في المخيلة العربية. فهو مرتبط بالسر وبالمستغلق على الفهم. بعدد السماوات وعدد الأراضي.. عدد الحظ واللعنة فهو يتكرر ويتواتر في "ألف ليلة وليلة" وهو شبه لازمة في الحكايات الشعبية وفي الإيذاء بالسحر كما في التخلص منه.

هـ. الحكاية الممكنة

لأي حكـــي بداية، وفي ليلة القدر لا تكتشف البداية الحقيقية إلا في مقطع "حالة الأمكنة" وهي توطئه للحيز الذي ستوضع فيه الرواية. البداية الفعلـــية للحكي هي هنا من لحظة وضع الحكاية في المكان/ساحة مراكش. أي من اللحظة الذي يختفي فيها الراوي المفترض لحكاية طفل الرمال. لقد تـــرك المكـــان "نهـــض جامعًا مخطوطه الأصفر المغسول بالقمر، ومن غير الـــتفات، غاص في الحشد" (ص 07). لأن الجمهور لم يعد يثق به. وبدأ يكره الصمت. ويجب أن تضجّ الحكاية بالحياة. لكن "بوشعيب" لم يستطع أن يتخلص من سلطانها، لقد كانت أكبر منه، ومن قدرته.

ســـنلاحظ أن "بوشعيب" "كائن عجائبـــي" من خلال ملفوظ الرواية (énoncé) أي من خلال الصفات التي يحمل، فهو:

- رجل فاقد للذاكرة يعيش الوهمَ والخيالَ.
- "مشقوق الشفتين من العطش" (الشفتان التامتان هما شفتي المتواصل دون عناء).
- صلب اليدين.
- "مـــبحوح الصوت كأن عاصفة من الرمال والحصى البلوري هبت علـــى حنجـــرته"/أي مشوّش التواصل "كأنه يتحدث إلى شخص مجهول".
- "يغمغم بجمل غير مفهومة".
- "يحشو كلامه بكلمات لغة مجهولة"
- "كان لسانه يتقلب ثم ينعقد" (ص 07).

هـــذا الـــراوي أشـــبه بالكـــائن فوق الطبيعي القادم من زمن بعـــيد. كـــائن خرافي، ليس ما يقوله خرافي فقط بل شكله. هذا الرجل

الخرافة[1] يفقد جمهوره الذي يحيي به، إذ ليس هناك رَاوٍ دون جمهور. فانقطـــاع عملية التواصل بانعدام أحد طرفي الخطاب يؤدي إلى موت الخطاب، وإلى عدميته وما دمنا لا نحيا إلاّ في اللغة ولا نحيا إلاّ بها، فإن الـــراوي لـــيس إلاّ حكايـــة: فهو بها وفيها. يقول "تودوروف""*ليس الإنـــسان إلاّ حكايـــة وعـــندما لا تصبح ضرورية يمكن أن يموت، إذ الراوي هو الذي يقتله لأنه لم تعد له وظيفة*"[2].

والقاتل هنا هي الراوية الحقيقية التي تستلم الحكي فيما بعد. إذ تقـــتل الـــراوي المفترض لحكايتها، بعدما لم تعد له وظيفة. سنرى كيف؟

إن أسوأ ما يمكن أن لأي راوٍ ولحكايته هو أن لا يكون لها جمهور يرغب في سماعها. فالعلاقة بين الراوي والمتلقي، علاقة رغبة وخلاص. الكلّ راغب في تبادل لعبة الوهم. والكلّ خلاصٌ للآخر. لكن بوشعيب الذي "غلب عليه الأسى" وتحول ضمير الحكاية إلى "كيس من الأحجار ســيحمله حتى القبر" (ص 08)، لا يجازف بمحاول حكاية قصة "طفل الـــرمال" الـــتي أصـــيب المطلعون عليها باللعنة و"لاَقَوا بعض المتاعب فبعضهم أصيب بفقدان الذاكرة (مثل بوشعيب) وأشرف آخرون على الهلاك".

إن الشرط الأساسي للحكاية هو انتقال واجتياز العتبة[3]. فالحكي يـــساوي الحـــياة، وغيابه يساوي الموت[4]والكتاب الذي لا يسرد أية

---

(1) لنتذكـــر صفات خرافة الرجل الذي أخذته الجنّ. كان غائبا وجاء من مكان بعيد ليحكي أشياء لا توافق العقل.

(2) T. Todorov. Poétique de la prose, p. 42.

(3) عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. دار الطليعة. ط1. 1982. ص. 73.

(4) C. F. T. Todorov. Poétique de la prose, p. 42.

حكاية يَقتُل[1]. فلنتذكر حكاية الحكيم "دوبان" مع الملك الذي قتله لما ذنب بعد أن خدمه خدمة جليلة. ولما أدرك الحكيم أن مصيره القتل لا محالة أوصى الملك قبل موته أن يتصفح كتابا نادرا تركه له وأن يشعل الـــبخور فـــيكلّمه رأسه المقطوع ولما كلّمه الرأس حقا، كان يأمره أن يستمر في تصفح الكتاب الذي يصعب فتحه وليس في أوراقه أيّ شيء مرقوم. وكان الملك كلّما رغب في التصفح لعق إصبعه بلسانه والكتاب مـــسموم، ليس فيه شيء، أوراقه بيضاء، ليس فيه أيّة حكاية أو نادرة. و لم يفطن الملك حتى سرى السم في جسده... لذا فانعدام الحكاية يعني الموت[2].

- **انبعاث الراوية من الحكاية**

تخرج الشخصية الرئيسية/الراوية من حكايتها وتبحث عن راويها، وهاهي تلتقيه في سوق مراكش وعندما يتعرّف الراوي "بوشعيب" على بطلـــة حكايـــته المستعصية عليه يصاب بالذعر "التقت نظراتنا، كانت عيناه تلمعان، بذلك الذكاء الذي يثيره الخوف. كانت نظرة مذعورة، مملوكة بما لا يحدّد... لقد تعرّف فيّ على شبح فترة منكوبة" (ص 08). إن ما يعانيه الراوي المفترض للحكاية، لا تعرفه إلاّ الشخصية الرئيسية. "وماذا عساي أن أقول لكي أعبر له عن محبّتي؟ أية حركة كان عليّ أن أقوم بها دون أفضح السرّ الذي كان يصونه وكنت تجسيدًا له؟" (ص 08) إنّهـــا "مخلوقته المتمردة، المتعذرة على الإمساك" والسّبب هو أن "الحمق كان قد أحدث ثقوبًا في ذاكرته. الحمق أو التضليل" (ص 08).

---

(1) Ibid. p. 42.

(2) ينظر:. عبد الكبير الخطيبـــي. احك حكاية وإلا قتلتك. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد بيروت. ط0. 1981. ص. 109.

كانـــت الشخـــصية الرئيسية مصمّمة على لقاء راويها لكنّه قد أصـــيب بكـــلّ أنـــواع العطب، لذا كان من الواجب عليها أن تأخذ مكانـــه. لأن مـــوتها سيكونه بانسحابه/موته. ورغبةً منها في استمرار حكايـــتها تركت الراوي ينسحب بعد أن دمّره الحُمق. فهي لعبة إذن يكون الموت فيها دائما بالمرصاد.

الحياة = الحكي.

الموت = لاحكي[1].

وقـــبل أن تـــستلم الـــراوية حكايتها خشية من مصير بوشعيب المنسحب، فإنّها تبحث في الساحة عن رواة آخرين مفترضين، لتطلب مـــنهم التعـــرّف علـــيها. لكنّهم يخشون الحكاية. وبعد لقاء بوشعيب المنـــسحب تعـــود المرأة/الراوية إلى ساحة الحكي (السوق) التي بدأت تمتلأ. يأتي الباعة أولا ثم الكتبيون، وأخيرا الرواة.

- **الرّاوي دون جمهور**

لا تـــبحث المرأة/الراوية إلاّ عمن يستلم حكايتها وتبدأ بهذا الراوي الـــذي لا ينتظـــر جمهوره ويخاطب حلقةً دائرية موهومة ليس له فيها من مستمع سوى الشخصية الرئيسية التي تنتظر حكايتها ممكنة. "كنت زبونته الوحـــيدة" (ص 10). لقـــد أدرك الراوي المفترض بالحدس أنّ هذه المرأة تـــصون سرّا (الحكاية)ولا ينبغي مضايقتها. فيقرّر أن ينسحب ليغلق حلقته الموهومة "أيتها الصديقة، رافقتك السلامة ودعيني أغلق حلقتي" (ص 10). وهنا أيضا ينعدم التواصل في خطاب عناصره الأساسية ناقصة.

المرسل ← الرسالة/وانعدام المرسل إليه. لذا يسقط من الترشح لرواية حكايتها.

---

(1) ينظـــر عبد الفتاح كيليطو. قواعد اللعبة السردية ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، لبنان، ط 1، 1981،. ص. 24.

- **صاحب الصندوق**

في الحكايـــة صندوقٌ عجيبٌ يُخرج منه أحد الشباب حياة البشر انطلاقـــا من آثارهم. فينشأ تخييل انطلاقا من ذاكرة الأشياء التي ترتبط بالإنـــسان. وفي الصندوق حيوات غائبة يحييها الشاب عبر اللّغة. ولا يعتمد سوى على طاقة التخيّيل التي تركِبُ من التفاصيل الصغيرة الحياةَ كلّها. وبالتالي فإن العملية التي يقوم بها الشاب أشبه بعمل الراوي ذلك الـــذي يختلق الحكايات من التفاصيل اليومية. ليعطيها وجودًا مستقلا، فالأشـــياء مرتبطة بالكلمات. الدال مرتبط بمدلوله وعندما يخرج الدال إلى العـــيان يكتسب بالإيحاء طاقة الخلق فقد مرّ بنا أن للكلمات طاقةً سحرية فالشاب يقرأ الصندوق/الكتاب "بهدف إعادة تركيب حياة، ماض، حقبة" (ص: 10) وقد شبّه الصندوق بالدار" *إن هذا الصندوق دار*". يستخرج منه أشياء ويبحث في الغائب فيها عن معنى. هناك غائب ما دائما يحرك طاقة الخيال. "الصندوق دارٌ أوَتْ حيوات عديدة" (ص: 11).

الأشياء	الحكاية الغائبة/الحياة
العصا	لا يمكن أن تكون شاهدة على الزمن، لا عمر لها. متحدرة من غريق
الساعة	دليل للشيوخ والعمي. ثقيلة لا غموض فيها. ترى هل كانت في حوزة تاجر أم غازٍ أم عالم؟
أحذية	إنجليزية، قادت صاحبها إلى أمكنة لا وحل فيها.
صنبور	آت من دار فخمة.
	إنها صورة عائلية. لازار: 1922. الأب. أو ربما الجد. هو الواقف في الوسط. سترته طويلة أنيقة. المرأة ممحوة إلى حد بعيد. لا نراها جيدا. طفل صغير. كلب بجواره. مرهق. ثمة امرأة شابة واقفة متنحية بعض الشيء جميلة. عاشقة. تفكر في

الأشياء	الحكاية الغائبة/الحياة
	حبيبها. إنه غائب في فرنسا في جزر الأنتيل. يقطنون "بكليز"، والأب مراقب مدني في الإدارة الاستعمارية.* يتردد على الكلاوي بلاشا الشهير. إن هذا بادٍ على وجهه.
مسبَحةٌ من مرجان...	كانت في حوزة أحد الأئمة. أو ربما كانت امرأة تتقلدها (ص: 11)

يقول الشاب "أحبّ تخّيل هذه القصة بين المرأة الشابة وعشيقها". لذا فإنه يمكن أن يكون مرشّحا ليكون راوٍ لحكاية تبحث عن الخروج من القمقم.

وتلقي إليه الشخصية الرئيسية هنا خاتما كي يطلق الحكاية الغائبة منه. "تفحصه الراوي ثم أعاده إليّ" لقد فزع وقال "إنني قرأت فيه شيئا أفضّل جهله". "هذا خاتم ثمين معبأ، ومثقل بذكريات وأسفار... هل سُقي بمصيبة ما؟" "من الأفضل أن تمضي لحال سبيلك". فالراوي المرشح يفشل هو أيضا، لأنّه تعوزه الجرأة. لذا ينسحب ويتركها.

- **المرأة والجرأة على الحكي**

هاهي ذي المرأة السافرة التي تقتحم ساحة الحكي المخصّصة للرجال وتخرق الطابو متمنطقة بالأحاديث والآيات، وتحكي عن نفسها وترى في ذلك غاية الجرأة لامتلاك الحرية والخلاص. فهي تصطدم بمقاومة رجالٍ لم يتعودوا على أن المرأة الشابة تجرأ بفضاضة على القول. فالساحة مخصّصة للرجال وبعض المتسولات العجائز. ولأن الحكي يحتاج إلى الألم والمعاناة لاستحقاق هذا الدور فإن هذه الفتاة لا يمكن أن تستلم الحكاية. إلاّ أن جرأتها تثير في الراوي/المرأة رغبة اختراق المتعارف عليه. اختراق قواعد الحكي وذلك عندما تواجه بعض

التعلـــيقات، وبصوت مرتفع مثيرة اندهاش المتلقي الذي تعود على نمط واحـــد معين من الرواة. "نظرت إليّ منذهلة ثم قالت لي: من أين جئت أنت التي لا تقولين شيئا؟" (ص 13).. لم تنتظر منها الجواب واختفت. تـــركتها أمـــام مصير حكايتها تقلبها بين يديها وهي تقول في نفسها: "وددت لـــو حكيت لها قصة حياتي. كانت ستجعل منها كتابا تتجول بـــه. أتخيلها جيدا وهي تفتح أبواب قصتي واحدًا واحدًا محتفظة لنفسها بالسر الأخير" (ص: 14).

و. تحقق الحكاية

بعد أن استحال الحكي بالنسبة للرواة الآخرين، تستلم الشخصية الرئيـــسية مصيرها. وهنا تفتح ديباحةً أخرى. حينما رغب الجمهور في أن يـــسمعها منها. لقد تم الأمر بعد الغياب والغفوة. تمّ ذلك في لحظة التردد أيضا التي شعرت بها الرّاوية عندما واجهت جمهور المستمعين. في تلـــك اللحظة انبجس الحكي باعتباره حكيا "عجائبيا" يُدخل الراوي والمتلقـــى/المستمع في الدهشة والانبهار: "كنت قد غفوت في الشمس فأيقظتني ريحٌ باردة محمّلة بالغبار. تساءلت إذا كنت حلمت بتلك المرأة الـــشابة أم أنّـــني رأيـــتها حقّا" (ص 14). إن هذه اللّحظة هي لحظة التمفـــصل بـــين الواقعـــي والخيالي. بين الحكاية الغائبة والحكاية التي ستحـــضر، إنها لحظة التردّد. ويظهر ذلك جليا في عبارة "تساءلت إن كنت حلمت بتلك المرأة".

والغـــريب فعلا هو ذلك التواطؤ الصامت بين جمهور راغب في سمـــاع حكاية وبين الراوية التي وجدت نفسها مورطة في حكي لابد منه. وبالتالي فإنها تُعيد طقس الافتتاحية "أيها الأصدقاء لقد طال الليل خلـــف جفوني... إنّني هنا منذ البارحة مدفوعةً بالرّيح، واعيةً بوصولي

إلى الـــباب الأخير" (ص 14). إن هذه الديباجة الثانية ليست من أجل القـــارئ الـــذي هو نحن. بل من أجل الجمهور المستمع داخل القصة. والـــتواطؤ هـــنا ليس سوى رغبة، لأنه "*إذا لم يبد المتلقي أي رغبة في الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى، وبلا حدود. الراوي يحرص إذن أن يكـــون مُلبـــيا لدعوة صادرة عن المتلقي وبدون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يصغ إليه ولا يأبه له* "[1]. ليس فقط علاقة الرغبة المتبادلة هي الحافـــر على الحكي بل خشيةُ الموت، باعتبار أن الراوية/المرأة في مركز ضـــعف، ســـتحكي بضمير "الأنا" وهي بذلك تغامر وتضع نفسها في ورطـــة وعـــندما لا يكـــون من السرد بد. إن الحكي يصبح الوسيلة الوحـــيدة للخـــروج مـــن هذا الموقف. فالسرد "*وليد توتر بين قويّ وضـــعيف، فحـــين يـــشدّ القوي بخناق الضعيف فلا يجد هذا الأخير خلاصـــه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوســـل والـــرّجاء، إنّها القربانُ الذي يُذبح لتهدئة غضب الشخص المتـــسلط وتقـــريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته بحيث تصير العلاقـــة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة بل علاقة تفاهم وتبادل. بهـــذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومـــستمع*"[2]. وحتى يَشدّ هذا الراوي بخناق المستمع ويجعله يبتلع الأحـــداث دون رويـــة، ويُؤَدي ثمن اللذة عليه أن يبحث عن قواعد السرد.

والحقيقة أن الراوي والمتلقي يجهلان هذه القواعد ولا يعرفانها إلا بـــصفة غامضة لا تتعدى الإحساس المبهم. إذ على الراوي أن يستعمل

---

(1) عبد الفتاح كيليطو الحكاية والتأويل. ص. 33.

(2) المرجع نفسه،. ص. 103.

كل إمكانات السرد القائمة والمحتملة ليجعل المتلقي يرتمي خلف الوهم. وهـــو ملزم باحترام معتقدات المستمع، موجّها سرده بحسب متطلباتها. لذا كانت الافتتاحية ترغيبًا واستدراجًا حتى تكتمل اللعبة السردية. من هنا يجب اللّعب على صدق الحكاية الذي تبرّره الراوية بأنها وصلت في اللحظة التي سقط الراوي المكلف بحكايتها في إحدى الفتحات ضحية عمائه الخاص

يمكـــن القول أيضا أن ضرورة السرد نتجت عن رغبةٍ في إحداث تـــوازن مفقود "*لأن أحد الطرفين ينتظر من الآخر شيئا. المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيّقة والراوي ينتظر من المستمع العفو عنه أو بصفة عامـــة أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة*"[1]. لهذا فالراوية/المرأة تنخـــرط دون تـــردّد في تلك الحكاية وتبدأ بفتح بعض الأبواب فيها فالمجتمع (المستمع) قد أقصاها ووظيفة السرد "*هي أن يكون صلة وصل بـــين شخـــصين (هنا الفرد والمجتمع) اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن إحـــداهما يكون على شفا حفرة من القتل (الإقصاء) ومن طبيعة السرد إعادة التوازن لعلاقة مختلة*"[2]. من البديهي أن انعدام التوازن هنا يتمثل في اقـــتحام المرأة الساحة المخصصة للرجال. هذا التجرؤ الذي يستحق العقاب. وبدلا منه فإن المرأة تحكي حكاية. إن للسرد سلطة مدهشة لا تقـــاوم فكلمـــا تقـــدم كلما يهدأ المستمع وانفرجت أسارير وجهه المكفهرّة. أي يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي. إن هذا الأخير لا مفـــر له من الكلام والمستمع لا مفرّ له من تنفيذ رغبة الراوي[3] عندما يـــستكمل الحكاية وهي هنا طلب العفو والاستحقاق. "ستنفتح بعض

(1) عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. ص. 104.

(2) المرجع السابق. ص. 104.

(3) ينظر المرجع السابق،. ص. 32.

الأبـــواب ولربما بدون ترتيب لكن ما سأطلبه منكم هو أن تتبعوني ولا تفقـــدوا صبركم" (ص 15). فالخطاب الشفوي يرّغِبُ ويُخفي، يَمْنحُ ويمنَعُ ويجعل لذتّه في المخاتلة، في التعلق بشفاه الراوي الذي يدخل غابة الكلمات/الرموز، رموز الحكاية ويفتح الأبواب واحدا واحدا...

- **استلام الحكي**

عـــندما تستلم البطلة، الرواية الحكي بوصفه وظيفة سردية، تبدأ الحكاية في التخلّق. وتبدأ في عرض أحداث حكايتها فتعرض من خلالها رؤيـــتها للعالم الذي عاشته وبالتالي تبدأ الحكاية العجائبية هنا، عندما ينـــسحب الرواة الآخرون. وتأخذ مصيرها بيدها. وحتى نتعرف على ســـيرورة السرد. سنتتبع مسارين في الحديث عن الحكي العجائبـــي في النص:

أ. مستوى صفات الراوي: أي ما يميزه باعتباره شخصية.

ب. مستوى علاقاته مع الشخصيات الأخرى.

سنلاحظ أن المستوى الأول يكون لفظيا أي أن الراوي سيفصح، مـــن خلال الخطاب، عمّا يميّزه بوصفه شخصية، تأخذ في نظرنا بعدا عجائبيا، وذلك انطلاقا من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي، بقدر ما هي مفهوم تخيّيلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة. هكذا فإنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال. ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها هي علامات تحّيل إلى مفهوم الشخصية[1]. فهي من ورق، تصنعها اللّغة ولا حياة لها خارجها يقول

---

(1) ينظـــر محمـــد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب. ب. ت -. ص. 70.

باخـــتين: "*ليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معاداً إنـــتاجُه، بـــل هـــو الذات مشخصة بطريقة فنية... مشخصة بواسطة الخطـــاب نفـــسه*"[1]. فوحده يُجلي سمات الشخصية. وما اللّوحة أو الـــرواية ســـوى وصفٌ للطبائع. فكل سرد وصفٌ لها[2]. لذا سنتتبع تـــشكّلها لغـــويا. بمعـــنى ما يُمَظْهِرُها باعتبارها شخصية عجائبية في حركتها داخل الملفوظ القصصي.

تُموقع الراوية حكايتها في الزمن انطلاقا من ليلة القدر. وهي هنا إحالـــة تناصية مهمّة بحيث أنها "الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات" (ص 17) لـــيلة الـــسابع والعشرين من رمضان تحيل إلى ذاكرة نصية قرآنية، لكن ليست العالمة منها بل الشعبية وبالتالي فالتصورات التي تنتج عـــن هذه الليلة وليدةُ المخيال الشعبـــي. إنها الليلة المقدسة بالنسبة له، لكـــنّها أيـــضا اللـــيلة التي تنطلق فيها الشياطين من الأصفاد وسنعتبر الشخصية الرئيسية هنا كائنا "ما فوق طبيعي" انطلاقا منها هذه الليلة. لأنهـــا كائن خنثوي لا هي بالمرأة ولا هي بالرجل (hermaphrodite) وبالـــتالي شـــيطاني مركّب مرعب ومثير للدهشة[3]. لقد كانت نتيجة وهـــم الأبِ المسكون بهاجس الذكورة "لقد انوَجدتِ بادئ الأمر في ذهني وبعد ذلك بمجيئك إلى العالم. غادرت بطن أمك دون أن تغادري ذهـــني (ص 19). وهـــي ناتجة عن الكذب والجنون واللعنة" لقد حلّ بالعائلـــة نوع من اللعنة" (ص 19). قرّر الأب أن يخلق مسخًا في ذهنه وأوجـــده فعـــلا. وصدّق وهمه وجعله حقيقة تتحرك أمامه وهاهو في

(1) ميخائـــيل باختـــين. الخطاب الروائي. ت. محمد برّادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط1. 1987. ص. 90.

(2) C. F. T. Todorov. poetique de la prose, p. 31.

(3) سيأتي الحديث عن دلالات التحول في الأخير.

مقطع "ليلة القدر" على فراش الموت لا يزال يخاطب ابنته على أنها ذكر "كُـــنْتُ أتخـــيّلكِ كبيرًا وجميلا" (ص 19). "كُنْتِ تَكْبُرين في لبَاسِك الـــنوراني أميرًا صغيرًا طِفلا دون تلك الطفولة البئيسة" (ص 20). هنا نـــشهد العجائبـــي متجليا على مستوى اللغة، ويتوضح ذلك في التنافر الـــذي يشعر به القارئ بين المتعارف عليه في سياقات وصياغات اللغة وبـــين هذه الرجرجة الحاصلة هنا بين ما هو مذكر وما هو مؤنث. إنّنا نعـــاين هذه التنافرات العجائبية التي *"تتسرب وتقلب رأسا على عقب أشـــكالا كـــثيرة. الفضاء. الزمن. وكلّ تلك التعارضات التي يحي بها المـــنطق: المـــوت والحـــياة الحي والجامد. الشيء وظلّه. الرجل والمرأة الـــسبب والنتيجة* "[1]. هذا القلب نلاحظه في عبارات الأب "لكن في العمـــق وفي لـــيالي عـــزلتي. كنت مجابها بصورة المسخ التي لا تطاق" (ص 20). مـــند هذه الليلة التي حررّ الأب ابنته بالاعتراف لها بأنوثتها وبأنهـــا امـــرأة "لقـــد اعتقني مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق" (ص 19). وانطلاقـــا من هذا الوضع يمكن مقاربة الشخصية الرئيسية علـــى أنها كائن "فوق طبيعي". "أرى وجهك مكلّلا بهالة نورٍ خارقٍ. لقد وُلدت في هذه الليلة السابعة والعشرين... أنت امرأة..." (ص 23).

إن هذا يذكرنا بانطلاق المُسوخ والشياطين من عقال الأسر. من الغيب إلى الواقع ومن الممكن إلى التحقق لقد خرج "المسخ" من القُمْقم الـــذي ســـجنه فيه الأب. فهي وضعية انطلاق وخروج إذن. وفي ليلة الغفـــران هـــذه والخـــلاص هذه يكثر الأب من الحديث عن الملائكة والأطفال بغرض التطهر. نلفي هنا القاعدة السردية التي ترى في الحكي

---

(1) Dictionnaire de littérature et langue Française, A. F ; Bordas. 1984, p. 789.

والاعتـــراف مـــواجهةٌ للمصير ورغبة في الانفلات من ربقة الحكاية. فباعتراف الأب أمام "المسخ" الذي خلقه في ذهنه ثم إنوجد في الواقع – واقـــع الحكاية – ينجو من العقاب: "أودّ أن أرحل نظيفا. مغسولا من كـــل هـــذا العـــار الذي حملته بداخلي طوال شطر كبير من حياتي" (ص 25).

بعـــد ليلة الاعتراف تلك تبدأ الشخصية الرئيسية في سلسلة من التحولات من كائن إلى آخر بحثا عن الحقيقي فيها وخروجًا من التنكّر إلى امـــرأة حقيقية. لم يكن ذلك سهلا "كُنْتُ أحسّ أنه يلزمني وقت طـــويل لأنـــسلخ من عشرين عامًا من خيال الظلّ" (ص 41). وهاهي تعتـــرف بنفسها أنها "مسخ" لأنها فكرت في القتل "كُنْتُ سأنسب هذا الإثم للمـــسخ الذي كنته" (ص 41). إنّ في لغتها عباراتٌ كثيرة تدلّ علـــى تلـــك التحوّلات وتلك الصفات العجائبية "انتزعت بحنق ذلك التنكر" (ص 44). "الروح عارية، بيضاء بكرُ الجسد جديد بالرغم من الكلام القديم" (ص 45). "وهبتُ جسدي للدّغل" (ص 48).

نلاحـــظ لعبة الجسد في تحولاتها. مثلما تتحول الكائنات الخارقة وتتغيّـــر، نتخلص من قشرتها الخارجية ومثال ذلك الفراشة التي خلقت كائنا صغيرًا بشعًا وعبر سلسلة من التحولات تصير تتحول كائنا جميلا أصـــله ذلك المخلوق الصغير المقرف. "لقد كان يلزم... منحُ ما يكفي من الوقت للجسد حتى يتحول والذكريات حتى تنطفئ نهائيا" (ص 70). "اقتلعت الجذور والأقنعة أنا تيه" (ص 63). سنرى أن هذه الخاصية هي الـــتي تـــبنى علـــيها كل فصول الرواية. أما عن دلالاتها فإننا سنتركها للفصل الأخير.

إن الـــراوية تقـــوم بلعـــبة لفظـــية. تلك التي تَنسِبُها عن طريق الاســـتعارَات والكنايات إلى كائن خارق وإذا ما تتبعنا المسار السردي

للـــرواية، نلاحـــظ فعلا هذه التحولات الناتجة عن رغبة الشخصيات الأخـــرى أيضا في التخلص من المصير نفسه. ما هو سرّ ذلك التحول؟ إنها الـــرّغبة. لقد تدخل كائن فوق طبيعي آخر في هذه العملية وهو الفـــارس الذي اختطفها يوم الدفن. (يدخل في مشهد سنحلّله منفصلا عندما نعرض لعلاقات الشخصيات) ذلك الاختطاف أدخلها إلى تلك القـــرية الحلـــم، الـــتي يمكن أن نعتبرها عودة إلى الحالة الرحمية بغرض الولادة من جديد. في تلك القرية يبدأ التحول الأول "قبل أن أصل إلى هذه المدينة. حظيت بامتياز الاستحمام في عين ذات فضائل استثنائية... لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

علينـــا ونحـــن نـــتحدث عـــن خاصية التحول أن نشير إلى أن "تودوروف" كان قد أبان في معرض حديثه عن مظاهر العجائبـــي أن عنـــصر التحولات يدخل في موضوعاته. وأنّه ذلك العبورُ من الروحي إلى الجسدي والعكس. فالرواية تنتقل من شكل العماء الخالص للجسد إلى تفـــتحه عبر تجربةِ استبطان الذات. وذلك بالتخلي عن الذكريات وعمّـــا يربطها بالمسخ الذي كانَته. يلاحظ تودوروف أن مبدأ التحول هو "*تحطيم (مما يعني تنوير) الفاصل القائم بين المادة والروح*"[(1)]. بفضل العجائبـــــي فـــــ "*إن العبور من الروح إلى المادة أضحى ممكنا*"[(2)]. والـــرابط بين الفكرة والإدراك الحسي لا يكون متوفرا إلا عبر الجسد. وهذه الفكرة سنطورها في المظهر الدلالي.

لـــنَعُد إلى الشخـــصية فنتـــبع مسار لغتها بوصفها كائنا عجائبيا متحولا. لن تكتمل هذه والاستقصاء إلا إذا ما أدرجناها في علاقتها مع

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 144.

(2) م. ن،. ص. 144.

الشخـــصيات الأخـــرى المكونة لعالم الرواية. لذا سنتدرّج في المبحث القـــادم مـــن الحديث عنها إلى الحديث عن الأخرى التي تساكنها متن الحكاية. لأن التدرج ضروري حتى نتخلص في قراءتنا من سلطة الراوية التي تأخذ بخناق الشخصيات الأخرى، فهي لا تتكلم إلا نادرا باسمها. بل هي من ينوب عنها لذا سنتحدث انطلاقا من رؤيتها لها وفي علاقتها معهـــا. ثم في استقلالها عنها. هذا الاستقلال الذي نسعى إلى ترتيبه من أجل هدف منهجي محدد هو اكتشاف عجائبيتها.

علاقات الشخصيات العجائبية

أ. إضاءة منهجية

يرى رولان بارت أن الشخصية "نتاج عمل تأليفي"[1] ووهويتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخـــرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحكاية: "لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[2].

مـــن هـــنا سنلجأ في تحديد هوية الشخصية الحكائية إلى مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما تُخبِرُنا به الراوية.
- ما تُخبِرُ به الشخصيات ذاتُها.
- مـــا نَستنتجُه من أخبارٍ عن طريق سلوكات الشخصيات. هذا من جانـــب. أما من جانب آخر – وحتى نتخلص من الصفة العمومية لهـــذا الطرح – سنَنْظُر إلى الشخصية الرئيسية النامية والمتحولة في علاقاتهـــا مع الشخصيات الأخرى، مُهتمين بالأعمال التي تقوم بها أيـــضا: أي بالجانـــب الوظيفي، باعتبار الشخصية الحكائية صورة

---

(1) رولان بـــارت S. Z نقـــلا عن حميد لحمداني. بنية النص السردي المركز الثقافي القومي ط: 1. 1991 بيروت. ص. 50.

(2) المرجع نفسه. ص. 51.

للفـــردالذي يقوم بدور ما في الحكي وبذلك تصبح شخصًا فاعلا يـــشارك مـــع غيره في تحديد الدور العاملي الواحد، أو عدة أدوار عاملية[1].

ومن هذه الوجهة سنحاول وصف "الرّاوي العجائبـــي" وعلاقته بالكائنات العجائبية الأخرى ضمن علاقات ثلاث:

- علاقة الرغبة (Relation désire).
- علاقة التواصل (Relation de Communication).
- علاقة الصراع (Relation de Lute).

يـــتحدث "تودوروف" عن هذه العلاقات على أنّها ذات صبغة تجريدية، لكنّنا يمكن أن نلاحظها في الرواية إذ أن الرغبة موجودة عند جميع الأشخاص وفي شكلها الأكثر شيوعا وهو "الحب". وأما التواصل فقد يتجسد في المساعدة مثلا، وأما الصراع فهو التبادل التي قد يتجسد في الاعتراف[2].

يمكن أن نستنتج كل ذلك من داخل المتن الحكائي. ولكن للقيام بـــه يجـــب التعرف على هذه الشخصيات أوّلا ومن ثمة التعرف على علاقاتهـــا الممكـــنة مـــن خـــلال الملفـــوظ القصصي. ونحن نظن مع "تـــودوروف" أنّها أفضلُ من طريقة تقديم العلاقات بين الأخبار بمجرد الاعـــتماد علـــى الـــتَعْداد... "و لأنّها تَعرضُ بأمانة التغيُّر الحاصل في العواطف والأحاسيس على امتداد الحكاية"[3].

---

(1) للمزيد من التفصيل ينظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص. 32.

(2) ينظـــر ت. تـــودوروف. مقـــولات الحكاية الأدبية. ضمن كتاب: L'Analyse structural de récit. Communication 8. Coll. Point du seuil تـــرجمه عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي العدد 10 ربيع 1990. ص. 106.

(3) نفس المرجع. ص. 106.

كـــل هـــذا سيؤدي بنا إلى تتّبع العلاقات الكبرى والمهمّة في بناء الحكاية ثم إلى العودة لعرض العلاقات الهامشية مع الشخصيات التي لم يكن لها دور كبير في سير الأحداث، وذلك بحسب الحجم الذي تأخذه من خطاب الرواية.

ب. النموذج الثلاثي للعلاقات (Le modèle triadique)[1]

يـــرى حسن بحراوي أن اعتماد النموذج الثلاثي ليس غريبا عن عالم الشخــصيات ولا عـــن العالم الروائي. لأن يدخل في صميم البناء الروائي ويـــشكّل أداة مهمـــة وفاعلـــة في تركيبه. كما أن انتشاره في التعامل مع النـــصوص الروائية يجعله أفضل طريقة في مَفهمَة (Conceptualisation) العلاقات.

وبعد أن يورد مجموعة من النماذج عن هذا التطبيق عند "جورج لوكاتش" في تصنيفاته الثلاثية إلى "كلود بريمون" إلى "نور ثروب فراي" مُـــوردًا أيضا التصنيف الثلاثي الذي يعتمده "تودوروف" للشخصيات بحـــسب أهمية الدور الذي تقوم به في السرد، يضيف: "وفي الجملة فقد حـــاز النموذج الثلاثي على فعالية كبيرة في التحليل والتصنيف وذلك بحسب المزايا التي يتوفر عليها ويضعها تحت تصرّف الباحث... "[2].

ويجـــدر بنا التذكير مع الناقد أننا هنا سنأخذ النموذج الثلاثي بما هو نموذجٌ وصفيٌ يساعد على الوُلوج إلى عالم الشخصيات وفق طريقة منهجـــية. "فهـــذا المبدأ يقوم على افتراض أنه بالمستطاع إيجاد القاسم

(1) عـــن فكرة النموذج الثلاثي واشتغاله في بنية التفكير التصنيفي، وفي عملية الـــنمذجة. أنظر فصل تيبولوجية الشخصيات .في بنية الشكل الروائي .حسن بحراوي. المركز الثقافي العربـــي ط: 01 – 1991 بيروت. ص. 265.

(2) المرجع نفسه. ص. 267.

المشترك بين مجموعة من الشخصيات حتى قبل الوقوف على خصوصية كل شخصية على حدّة"[1].

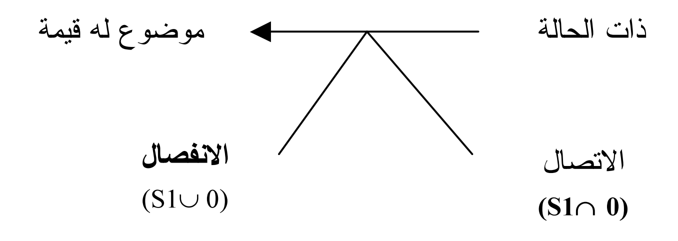
- علاقة الرغبة (Relation désire)

وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب "الذات" وبين ما هو مرغوب فيه "الموضوع".

يوجد هذا المحور في أساس الملفوظات السردية البسيطة (Enoncés narratifs) ويرمـــز إليه بـــ (E. N). والتي تعدّ أصغرَ وحدةٍ حكائيةٍ أي أبـــسط برنامجٍ سردي، ومنه فإنّ الذات، ذات الحالة (Sujet d'état) التي تكون من بين ملفوظات الحالة (Les énoncés d'états) تكون (أي الـــذات) إما في حالة اتصال ∩ أو في حالة انفصال ∪ عن الموضوع الذي يرمز إليه بـــ 0.

فإذا كانت في حالة اتصال فإنّها ترغب في الانفصال وإذا كانت في حالـــة انفـــصال ترغب في الاتصال. ويمكن أن يرمز إلى كل هذا الكلام بهذه الخطاطة[*].

ملفوظة الحالة. (énoncé d'état)



---

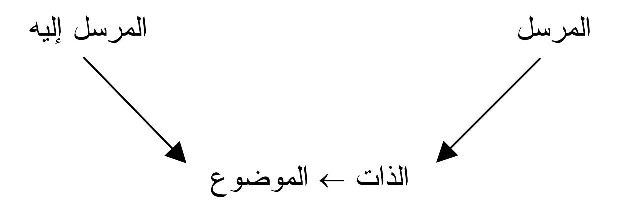
(1) المرجع نفسه. ص. 267.

(*) الخطاطات والرموز من اقتراح حميد لحميداني بنية النص السردي نقلا عن Jean Micgel Adam: le recit que sais - je? 1984. ص. 34.

نـــستخلص من هذه الخطاطة أن (ملفوظ الحالة) لابدّ أن يحتوي على (ذات الحالة) (Sujet d'état) وهي ذات تتجه ← نحوموضوع له قـــيمة (objet de valeur 0) وهذا الاتجاه هو الذي يحدّد رغبة الذات، وتتـــناوب ملفـــوظ الحالة حالتان، فإما أن تكون ذات الحالة في حالة اتـــصال مـــع الموضوع ($S1 \cap 0$) وإمّا أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع ($S1 \cup 0$)[1].

- علاقة التواصل (Relation de Communication)

إن فهـــم علاقـــة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفةِ العوامل يفتـــرض مبدئيا أنّ كلّ رغبة من لدن "ذات الحالة" لابدّ أَن يَكون وراءهـــا محـــركٌ أو دافـــع يـــسميه غـــريماس (Gremas) مُرسِلا (Destinateur) هـــذا الـــذي لا يمكن له أن تتحقَّق رغبتُه ذاتيًا بل يحـــتاج إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (Destinataire) وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمرّ بالضرورة عبر علاقة الرّغبة التي تمثّل علاقة الذات بالموضوع:



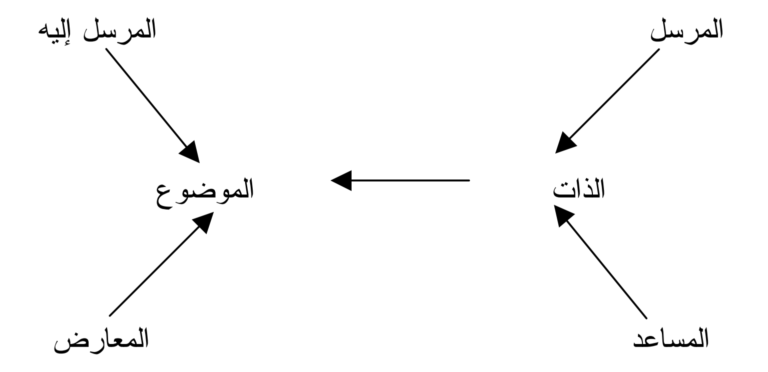
إن المرسل يجعل "الذات" ترغب في شيء ما والمرسل إليه يعترف "لذات الإنجاز" بأنها قامت بالفعل على أحسن على ما يرام[2].

(1) ينظر بنية النص السردي .حميد لحمداني. ص. 34.
(2) ينظر المرجع نفسه. ص. 36.

- **علاقة الصراع (Relation de Lute)**

وينتج عن هذه العلاقة إما منعُ حصول العلاقتين السابقين (علاقة رغـــبة وعلاقـــة تواصـــل) وإما العمل على تحقيقهما. وضمن "علاقة الصراع" يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد (Adjuvant) والآخر المعـــارض (Opposant). الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع.

وهكـــذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند "غريماس".



ج. تنظيم الأحداث

يقـــول "تودوروف" إنّ "الحكاية المثلى قد تُفتتَحُ بحالة استقرار تدخِلُ علـــيها الاضـــطرابَ قوّةٌ ما ممّا ينتج عن هذا وضع مُختّل. ويعود التوازن بفـــضل حركة مُضادّة للقوّة الأولى على أن يكون هذا التوازن الثاني شبيها بالـــتوازن الأصلي دون أن يَتماثلا"[1] وهذه جدلية تكاد تكون عامة. لكن كيف يتم التعرّف على هذه المراحل التي تمرّ بها كلّ حكاية؟ يمكن للجواب

---

(1) T. Todorov = Poétique de la prose. p. 50

على ذلك الاستعانة بالمثال الوظائفي "لفلادمير بروب" (V. Propp) الذي يبيّن أنّها تتماثل مع طروحات "تودوروف" المتكون ومنها ثلاث اختبارات:

أ. الاختبار الترشيحي: يدور حول الفاعل والمساعد (Epreuve Qualifiante)

ب. الاختبار الرئيسي: ويحصل فيه الصراع الفاصل (Epreuve principale)

ج. الاختبار التمجيدي: (Epreuve Glorifiante) الذي تقع خلاله معرفةُ البطل الحقيقيّ ومكافئتُه وتدخل ضمن هذه الاختبارات أعمال تقوم بها فواعل(Acteurs) قد تكون وظائفُها متواترةً باستمرار في كلّ أشكال الحكي(*). ومن المهم أيضا التذكير أننا سنعتمد على هذا التنظيم أثناء معالجة العلاقات بين الشخصيات التي تُعدُّ فواعل منتظمة في برامج سردية أنتجَها انتظامُ الحوادث[1].

سنحاول إذن المزج بين النموذجين الثلاثيَّين الأول والثاني مركّزين على الهدف العام للدراسة وهُو إبراز تجليات العجائبي في المتن الروائي.

د. طبيعة العلاقات

- الأب

إن أولى العلاقات التي كانت تربط الشخصية الرئيسية بالوجود، هي علاقتها مع الأب، وذلك من وجهة الظهور في القصة

(*) سيأتي ذكر تلك الوظائف في أوانها عندما نتعرض إلى ذكر الاختبارات واحدا واحدًا.

(1) ينظر – فلادمير بروب. موفولوجيا الخرافة: تر. إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الدار البيضاء المغرب. ت. ص. 39.

(Histoire)[1] حيث يطالعنا الفصل الثاني المعنون "بليلة القدر" بالعودة إلى لحظة حصول الافتقار واختلال التوازن. فقد اعترف الأب لابنته بكونها أنثى وأقرّ أنّه مارس عشرين سنة من الكذب. لقد كان سبب كلّ هذا تلك الرغبة المهووسة في إنجاب ابن. فهي إذن علاقة "رغبة" تقابلــــها من الجهة الأخرى علاقة "صراع" مع العمّ، تجاه "موضوع الرغبة" الواحد، وهو الابن المنتظر. إذ أن العمّ يحاول المستحيل حتى لا تَــــتحقّق رغـــبة أخيه. وذلك حسدا منه ومن أجل الإرث الكبير الـــذي ينتظـــرُه في حالة عدم وجود ابن أخ، ليتم في الأخير إحباط مشروع الأخ بالمُغالطة والحيلة.

لكن البنت/الابن الذي يوجد بفعل الحقد يقع في صراع مرير مع ذاته ومع الأب والعم.

إن القـــصة (Histoire) تـــبدأ من وضعية انطلاق فيها حصول الافـــتقار. وضعية تكون الإساءة قد حصلت فعلا. "كلّ شيء بسيط شـــريطة ألا نـــشرع في تحويل مجرى النهر" (ص 5). بحيث أن البنت حُوِّلتْ إلى ذكر مُنذ ولادتها. أي أن طفولَتَها قد صُودرت، وأنّها تعيش كَيـــنُونة أخرى غير كَيْنُونَتِها الأصلية. قد يكون الوضع الأصل المتوازنّ

---

(1) ينظـــر الفـــرق بـــين القـــصة والسرد سمير المرزوقي. جميل شاكر. الدار التونسية للنشر ط1. ب. ت. ص. 36.

ذلـــك القصيّ هو ما قبل الولادة. أي الحالة الرّحمية. فمنذ البداية ينعدم الـــتوازن بسبب الصراع فتتحقق بذلك وظيفة المنع ولا يتمّ الخرق أو العصيان إلاّ بعد أن حصلت وظيفةُ إطّلاعٍ. إطّلاعُ البنت على حقيقتها ليلة السابع والعشرين فيكون الافتقارُ إلى الجسد الخاص.

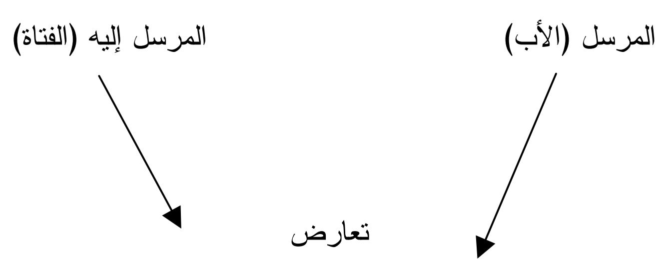
هناك إذن: 0∪ S1

S1 – ذات الحالة (Sujet d'état): الفتاة.

0 – موضوع القيمة: الجسد الأصل.

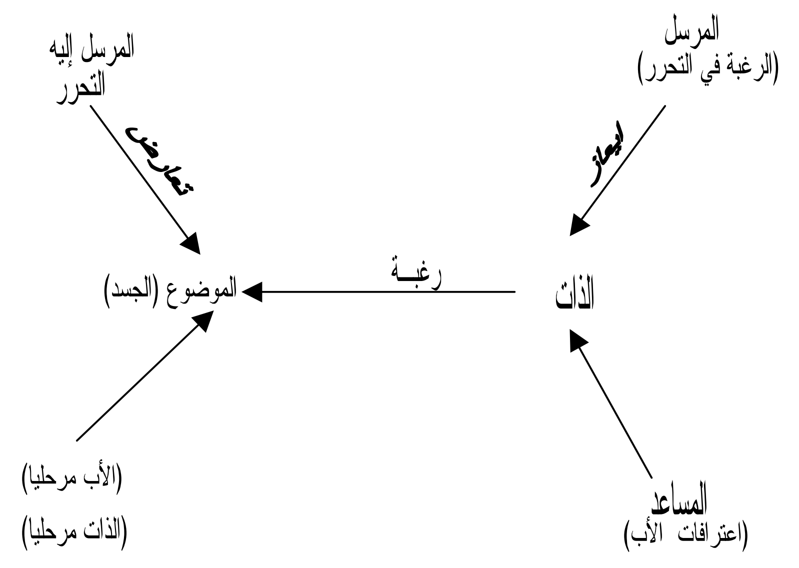
∪ – الحالة: انفصال.

نلاحـــظ أيـــضا أن الأب الذي كان (Opposant) يمنع S1 من الاتصال ∪ مع 0 موضوع القيمة يتحول بعد الاعتراف وطلب الغفران "أطلـــب أن تغفري لي" (ص 23). إلى مساعد (Adjuvant). وذلك عندما يعتقها. "لقد أعتقني مثلما كان يُعتَقُ العبيد في السابق (ص 17). وبالتالي فإنّه يقيمُ تواصلا مع ابنته. لفهم علاقة التواصل يفترض مبدئيا أن كـــلّ رغبة من لدن "ذات الحالة"S1. لابد أن يكون وراءها محرك. (Destinateur) وهو هنا الرّغبة في الخلاص من الجسد الذكري.



إن تحقـــيق الـــرّغبة كان بإيعاز من الأب لتمتثلَ ذات الموضوع للخـــروج من الذات المزيفة إلى الذات الحقيقية. لكن الأمر ليس بهذه

الـــسهولة "فالذات" موضوعَ الصراع تتحول إلى مانع (Opposant)، فتنـــشأ علاقة صراع مع النفس. على الرّغم من حصول الافتقار إلاّ أنّ الفـــتاة لا تستطيع التخلّص من (المسخ) فوريا، بل تحتاج إلى اختبارات متعدّدة سنأتي على ذكرها في أوانها:



إن قراءة بسيطة لهذه الترسيمة، ستكشف كيف أن الحكاية تأخذ مـــسارات أخـــرى غير تلك المتوارثة بحيث تخترق بعض الثوابت التي نُلاحظهـــا في بقـــية الحكي. إنّ الذات هنا تتحول إلى مُساعد ومانع، والأبُ يتراوح بين "مانع" و"مساعد".

- الفارس

أمّـــا علاقة الشخصية الرئيسية بـــ "الفارس" الذي يمكن أن ننظر إليه بوصـــفه كائنا عجائبيا، يملك خصائص فوق الطبيعية. والذي يعدّ ظهوره حـــدثا فوق طبيعي لأنّه كان مفاجئاو في لحظة انعدام التوازن بالضبط، أي بعد موت الأب مباشرة في الفصل الثالث المعنون: يوم رائع جدّا. حيث أن

الشخـــصية الرئيـــسية تنخرط في استيهامات ناتجة عن اختفاء الأب الذي كـــان حاميا (Adjuvant) على الرّغم من كونه (Opposant) في الأصل. هـــذه الاســـتيهامات التي تعدّ من صميم العجائبـــي. منها تغيُّر الأحوال الطبيعية وخروجُ ظهورات غريبة (des apparitions douteuses) ومثال ذلك:

- "ندّت عن الحجارة أصداء مكتومة.
- كلّ شيء أخلد للهدوء أو بالأحرى تغيّر كلّ شيء.
- الأحياء والأموات يقفون في هذه المحطة.
- تخـــيّلوا عربات تتكدس فيها أجساد لا يزال بعضها يتنفس ضمن الرّحلة".
- حرارة غير عادية.
- هناك طالب شاب يقرأ "هاملت" وهو يمشي.
- ترجلت إحدى النساء، بثياب العرس من على حصان أبيض.
- عبر المقبرة فارسٌ على فرسه يرتدي غندورة زرقاء من الجنوب.
- أطفال يأخذون الجدث ويرقصون مردّدين لحنا إفريقيا" (ص 28).
- عـــروس تتقدم نحو الشخصية الرئيسية وتطلب منها أن تذهب إلى الفارس، الذي ينتظرها. وتتساءل بعدما اختفت "هل كانت خيالاً، صـــورة، قطعـــةَ حُلُم. ردحًا من الزمن المنفلت من اللّيلة السابعة والعشرين" (ص 28).

لقـــد كانت مفتونة لّما حملها الفارس الوسيم من المقبرة وتعرضت للاختطاف (ص 29).

كـــل القرائن اللّفظية تدلّ على أنّ ما يقع للشخصية الرئيسية من ظهـــورات هـــي حالات عجائبية، تتغذّى من مخيلة ناتجةٍ عن حصول

الافـــتقار. ولكن الفارس الذي لا يعدّ شخصية واقعية - وهنا نشير إلى أن الأمـــر يتعلق بواقع الحكاية - بحيث إن التتابع الزمني للسرد ينقطع لـــندخل في وقفة زمنية تدخل بنا إلى وحدة حكائية أخرى، يكون فيها الفـــارس والشخصية الرئيسية والأطفال في القرية المنسية تحت الأرض شخوصا لا يمكن أن تطالها إلاّ يَدُ راوٍ خبيرٍ بعجائبية ما يقدّمه.

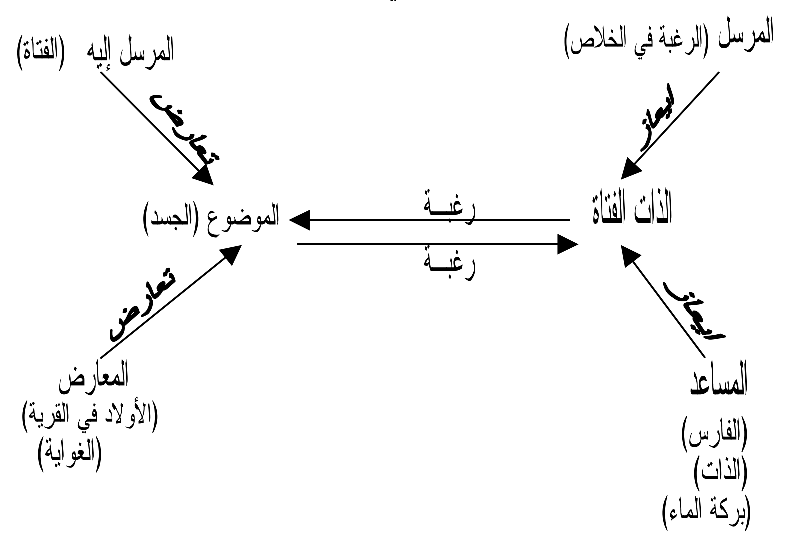
تنفرد الرواية بحكاية صغيرة منضمّة داخل الحكاية الأم من (ص 31) إلى (ص 44) حيث يأخذ الفارس العجائبـــي - ذو الصفات المدهشة وفوق الطبيعية - الفتاةَ التي تحاول الولادة منجديد في جسد أنثوي، إلى قرية "تقع بواد صغير يتم دخوله بسلك طريق شبه سرّي" (ص 32). لا يدخلـــها أحد إلاّ الفارس الذي لا عمر له. على الرغم من أنّه في سنّ الـــشباب، ويعـــيش خارج الزمن ولا يعرف للرغبة معنى. إن موضوع الرّغبة الذي هو "التحرّر من الجسد" المزيّف للدخول في الجسد الحقيقي يـــتحقّقُ في هـــذه القرية ذات الفضائل الخارجة عن كلّ إدراك وذلك بدفـــعٍ من المساعدين (Adjuvants). وهم الفارس والأطفال الذين لا يكبرون أبدًا ويعيشون في نوع من اليوتوبيا (Utopie)، في مكانٍ حُلمٍ تـــتّحقق فـــيه جميع الرّغبات. مكان عجيبٌ (Merveilleux) بالمعنى الـــسائد في القـــرون الوسطى للكلمة. بحيث أن الشخصية الرئيسية لا تـــشّك في هذا الموقف ولكنّها تتلذّذ ولا تشعر بالصدام مع ما تشاهد وتنظر إلى العالم المحيط بها على أنّه ممكن الوقوع. وعلى الرّغم من لحظة الـــشك والتـــردّد "كـــنت عاجزة عن التمييز بين الأحلام والرؤى... وإدراكـــي" ص 34). قـــد دخلت مباشرة في العجيب عندما قرّرت العدول عن تميّيز الواقعي من الخيالي (ص 34).

تكتشف الشخصية الرئيسية في هذه العالم "مَوضُوع الرَّغبة" وهو "الجـــسد الأنـــثوي" وذلك بالاستحمام في بركة سحرية ذات فضائل

متعدّدة. "لم أكن أعرف أن وراء الدغل بركة وعين ماء. لكن جسدي كـــان يتـــزوّد بغرائز جديدة بردود فعل كانت الطبيعة توحي إليه بها" (ص 36). لقـــد كانـــت تتحرّر وتكتشف جوهرها الأوّل. ويمكن أن نقول أنّ البركة هي الحالة الرّحمية: أي أنّها الزمن الأصل قبلَ الولادة، والخروجُ منها بهذا الفرح هو التحقّق فى الوجود.

لكن الأمر صار على خلاف مطامح الشخصية الرئيسية حيث أن الأطفال سارعوا لطردها من القرية المنسية لأنّها أيقظت شعور الرّغبةَ في الفـــارس الذي كان يعيش خارج الزمن والرّغبة، ليحافظوا أيضًا على وجودهم في عدم وجودهم. "إن الشيخ رمزنا ومصيرنا مرتبط به. فإذا وقع في الغواية سيكون في ذلك هلاكنا" (ص 37).

من هنا يمكن استخلاص ما يلي:



يلاحَظ أنّ هذا البرنامج السردي الصغير المنفصل عن الحكاية الأم يقيم عالما حكائيًا منفصلا بزمانه وغير محدّد في مكانه أي القرية الوهمية وفي شخـــصياته وهـــم الفارس والأولاد الصغار. إلاّ أنّ هناك تبادلاتٍ

لمواضيع الرّغبة وللمساعدين والمعارضين وذلك بحسب تغيّر العلائق في البرامج السردية. فنجد أنّ الفارس، المساعد بقي مساعدًا ومانحًا، والأولاد الذين كانوا مساعدين أول الأمر ثمّ تحولوا إلى معارضين لأنّهم وقعوا مع ذات الحال (Sujet d'état) وهي الفتاة، في صراع حول "موضوع الرّغبة" نفسه وهو الفارس. الذي دخل في علاقة "تواصل" مع الفتاة التي جلبها من عالم الواقع الموبوء بالخديعة. "إنّك طيّبة، لكن شيئا ما فيك يستثير التدمير" (ص 38). قال الأولاد لها.

وفي العلاقة مع الفارس والقرية والأولاد والبركة. تنتقل البطلة إلى الاختبار الترشيحي (l'épreuve qualifiante) التي تم فيها طلب النجدة من الفارس عن طريق الاستيهام فجرت وظيفة قبولٍ وذلك بعدم الاعتراض على الاختطاف. ثم تَعزِمُ الشخصية الرئيسية على فعل التحرّر من الجسد المزيّف بمحض إرادتها وتنطلّق إلى الغابة، وأوّل وظيفة للمانح (الفارس) كانت اختبار الفتاة في معرفتها للبركة التي كانت سرّه الثاني بعد القرية فتسلّمت بذلك الأداة السحرية وهي "الادراك" الخاصُّ للجسد فتنجح في الاختبار الترشيحيا الأول "إن ماء هذه العين نافع، يقوم بمعجزات، وقد عثرت عليها بمفردِك إنّك في الطريق. فبالأخصّ لا تلتفي يمكن للنظر خلفك أَن يكون خطيرًا" (ص 36). وبعد أن تتسلم الشخصية الرئيسية الأداة السحرية عليها أن تنطلق في سلسلة اختبارات أخرى يتمّ فيها الانتقال إلى مملكة أخرى.

- الجدث

يبدو في فصل "مرايا الزمن" (ص 39) أنّ الشخصية الرئيسية لا تزال واقعةً تحت تأثير مغامرة القرية والفارس، فهي تعدُّ نفسها قد طُردت فعلا، وأنّها نَجَتْ من قساوة الأطفال الذين أقصّوها من عالم

الحلم النيّر الذي اكتشفت فيه ذاهًا، ولكنّها تتحدّث عن مغامرهًا بشيء من الارتياب والشك. "كنت أنشد النسيان وأرغب في الاعتقاد بأنّ ما حـــدث لي أخيرًا لم يكن سوى هلوسة أخرى. حلم متقطع يختلط فيه كـــل شيء: دفن الأب وفرار الأمة المعتوقة". "بعد الدفن فقدتُ جميع المعـــالم وخـــلال بضعة أيّام لم أكن أعرف أين أنا ولا مع من كنت" (ص 42).

نلاحـــظ أن لحظـــة التردّد التي تعدّ شرطا لظهور العجائبـــي في الملفـــوظ القصصي، قد تحقّقت هنا عندما حاولت الشخصية الرئيسية الـــرّغبة في الاعـــتقاد أن ما يقع لها فعلا، أمرٌ فيه نظرو لا يمكن شرحه وتفسيره، بل هو هلوسة. و"العجائبـــي" كما قد رأينا يَتغذى من هذه الهلوسات، ومن الشكّ.

تواصـــل الشخصية الرئيسية مغامرهًا في هذا الفصل، عندما تعود إلى بيتهم متخفية تحت جنح اللّيل لترى الخراب الذي حلّ بالبيت. الأُم تـــصاب بالجنون أثناء حياة الأب، وتغادر بعيدًا عند إحدى العمّات، والأخواتُ غادرن الدّار اللّعينة أثناء مرض الأب. وبقي خالق (المسخ) مع مخلوقه، يَرزَحَان تحت وطأة الجحيم حتى مات. لقد عادت إلى بيتهم المنهار فوجدت الأخوات قد تخلّصن من سلطة الأب، ورُحن يعبِّرن عن تحـــرّرهن. إثر ذلك كوّمت أغراضَها واتّجهت صوب المقبرة وحفرت قبر الأب الذي كان لا يزال طريّا، وكشفت عن الجدث لكنّها تردّدت للحظـــة. "توقفت بُرهةً ورَكّزتُ بصري على رأس الميّت عند مستوى المنخرين، بدا لي أن الثوب الأبيض يتحرّك، هل كان لا يزال يتنفس أم أن مـــا رأيـــته كان محض هلوسة؟" (ص 43). في هذه اللحظة يشعر القـــارئ الذي يتماهى مع الشخصية، بالخوف أيضا، وسيشكّ وسيرى معهـــا أيّ رُعـــب قد تصاب به، إذا ما كان موت الأب وهْما، وأيَّ

خســارة إن كــان مشروعُ الرّغبة وهو التحرّر من سلطة الزّيف، لن يــتحقّق لأنّ عودة المانع أو المعارض (Opposant) سيؤدي بالضرورة إلى إقصاء (ذات الحالة) أي الفاعل عن موضوع رغبته، بما يعني انفصالُه عــنه ولا يمكــن أن يجــري التواصل بخاصة أنّها نجحت في الاختبار الترشيحي الأوّل.

لقــد كوّمتْ كلّ الأغراض الدّالة على زمن الزّيف، ورمتها على وجــه الميّت ووطّدت الرّكام ببعض الأحجار الثّقيلة، وقالت: "وداعًا أيّها المجد المختلق. لنا الحياة والرّوح عارية، بيضاءُ، بكرٌ، والجسد جديدٌ بالرّغم من أنّ الكلام قديم" (ص 44).

- مغامرة الدغل

يبدو أن لقاء الشخصية الرئيسية في فصل(6)خنجر يداعب الظهر. (ص 45). بالــرّجل عــديم الوجه في الدّغل، كان عنصرًا من عناصر الاختــبارات الترشــيحية التي تحاول الشخصية اكتشاف جسدها فيها ولقــد كان اللّقاء جسديا محضا. وقعت فيه الغواية التي كانت الشرط الأساســي لاكتشاف الجسد، فهي منه وإليه تنتهي. في هذا المشهد لا ينتاب الشخصية الرئيسية أيّ شك في أنّ ما تعيشه حقيقي، لكن هناك مــن القــرائن اللغوية واللفظية ما يشير إلى عكس ذلك، فالرجل كان عديم الصفة، ويحمل خاصية عجائبية أخرى هي التحوّل. "لم تكن لديّ الرّغبة في الفرار ولا حتى في المقاومة إذا تحوّل الرّجل إلى خنــزير برّي" (ص 47). هــذه الخاصيّة التي تشترك فيها جميع شخوص الرواية، والتي تعــدّ شرطا أساسيًا لحدوث العجائبــي كما يرى "تودوروف". إذ أنّه يــرى خاصــية التحولات من مواضيع هذا النوع من الأدب، حيث تــتحطّم الحواجــز الفاصلة بين المادة والروح. وتتغيّر الأشكال لتصبح

نتاج الشخصية التي يتماهى معها القارئ. وهكذا فإن الرجل في الدغل لا صفة له ولا معنى إلاّ باعتباره الأداة السحرية التي تتسلّمها البطلة في الحكاية العجائبية لكي تحقّق موضوع رغبتها. "هكذا كان رَجُلي الأول عديم الوجه" (ص 48).

يمكــن ملاحظة ظهورٍ عجائبــي آخر في هذا الفصل حيث أن الشخــصية الرئيــسية تــدخل مدينة لم تَذْكُر اسمها، وتعبُر إلى "مملكة أخــرى" بحــسب تعبير "فلادمير بروب" لتدخل إلى الاختبار الرئيسي الــذي يجب أن تصلح فيه الافتقار الحاصل. هذه المملكة أكثر عجائبية مــن الأماكن التي جاءت منها[1]. والحمام كان من أولى المحطات فيها. ولهــذا الأخير صفة "المكان العجائبــي" بامتياز إذْ فيه تَتَخَلَّق الكائنات "الفــوق طبيعــية" وفــيه تجري حكايتان مليئتان بالرُّعب. فقد التقت الشخــصية الرئيسية بشبحين "كانت هناك امرأتان نحيفتان بشكل مده (ص 49) وقــد هَــدَّدَتَاهَا وحَاصَرَتَاهَا فخافت وتصدّت لهما. "ملأتُ دلــوًا من الماء المحرق وقذفته على المرأتين" (ص 49). خَرَجْتُ فأخبرت الجلاسة:

"- مــاذا تقولين؟ لم يعد هناك أحد.. عندما كنت داخلة كانت الــثلاثُ الأخيرات تَخْرُجن؟ ألم تَرَيهُنّ؟ أنت تَسْخَرين منّي؟" وتضيف الجلاسة: "لقد حلمتِ دون ريب، إنّك من التعب بحيث رأيتِ العفريت وزوجته". (ص 50).

هذا الظهور "الفوق طبيعي" لكائنات خَارِقة يُدخلنا في جنس آخر من الأدب. وهو أدب الرّعب ذلك الذي يتحدث عن الجّن والعفاريت ومصاصي الدماء. لا يُمْكِنُنَا هنا أن نَحْكُمَ بشكلٍ إطلاقي على الرواية

---

(1) أنظر الفضاءات العجائبية. لاحقا.

مـــن خـــلال هذا المشهد، لأن الشخصية هنا لم تتأكد أنّها رأت الجّن وهـــذا مـــا نبحث عنه، ونحن مع الشخصية الرئيسية نُحَاوِلُ أن نَجِد تفسيرًا لهذه الواقعة.

إن زمـــن القـــراءة الـــذي يستغرقنا ويحيلنا من خلال التلّفظ إلى الخاصـــية العجائبـــية المـــتحقّقة هـــو مـــا نشْهَدُه في هذا الحوار بين الشخصيتين. على الرّغم من أنّنا نعلم أن المجتمعات العربية والمجتمعات الـــتي تتعامل مع الـــ "فوق الطبيعي" لا تجد أيّة صعوبة في التآلف مَعَه بحـــيث أنّهـــا لا تحاول أن تجد لَهُ تفسيرًا عقليا ممّا يؤدي إلى تصنيفه في مجـــال"العجيب"، الذي يرى النقاد أنّه لا يحتاج إلى التساؤل؛ بل تقبَله الشخصية ومنه القارئ المتماهي معها دون ريب. وهذا ما يؤدي بنا إلى التأكـــيد على أن الرواية، تمثل بامتياز "الجنس العجائبـــي"، وليس هذا حكما اعتباطيا بل هناك قرائن كثيرة تدلّ على صِحَّةِ هذا الطرح، منها ما سيأتي وصفُه ومنها ما نستنتجه بالقياس والمقارنة.

- الجلاسة

إن شخـــصية الجلاســـة مـــتداخلة جدّا وغير واضحة، فهي تارة مـــساعد (Adjuvant) وتـــارة مانع (Opposant). فهي من خلّص الشخـــصية مـــن المـــتاه وأدخلها البيت العائلي. إنّها مزيج من الحنان والقـــسوة والقـــوّة والـــضعف، والجبروت والرّحمة. إنّها كائن ملتبس الملامح تعاني من إشكالٍ جسديٍّ خطير. يؤدي بنا إلى الحكم على أنّها كـــائن "فوق طبيعي". والأمر لا يتعلق بالصفات والقرائن التي تشير إلى ذلـــك فحـــسب بل لكونها خصوصًا كائنًا شرسًا يصارع مصيره ولا يستـــسلم له على الرّغم من جميع الإخفاقات المخزية في حياته. فهي: "سمراءِ قويّة، ذات عُجيزة مدهشة. ومن هنا أسمها الجلاسة، لا عمر له"

(ص 54). "إنّهـــا سجلّ الحيّ وذاكرته. امرأة السّر والمسارّة والخِشية والــرّقة، تراقب المداخل تحرس الأغراض. تحافظ بنداءاتها على النّار في الفرن المتاخم للحمّام وغالبًا ما يكون ثدياها كبيران يخيفان الأطفال".. إذ هـــي "إمّـــا أرملـــة أو مطلّقة، لا يكون لها حياة عائلية حقّة... لا يُكتـــرث لمعرفة الكيفية التي تَقْضِي بها لياليها ولا مع أيّ، شبح لذلك يُنسب إليها حياة خيالية حيث تكون محارمية، وسحاقية، متنبّئة بالورق ورامية للأنْصِبَة مُنْحَرِفة ووَحشيّة" (ص 54).

علـــى مـــستوى اللغة تبدو الجلاسة أيضا، من الكائنات "الفوق طبيعـــية"، إذ تنـــسب إليها قوًى خارقة، وقُدرات مُدهشة، حيث أنّها "كائن خرافي" في شكله ووظيفته. حارسة للنّار وأبواب الجحيم. تتميّز بالكلـــية والـــشمولية، تعرف كلّ شيء وتُمارس المحرّم، وتُخفي تحت جـــسدها المتحوّل إلى مسخ الصورةَ الأولى للأصل: "كنت أنظر عليها وأحـــاول أن استخلص من ذلك الجسد الشحيم والمتعب صورة الشّابة الـــتي كَانَـــتْها ثم انقلـــب كلّ شيء في بضع ثوان. وهَلَك الجميعُ في الزلـــزال" (ص 54) إنّها تتميّز بخاصية التَحَوُّلِ والتغيّرِ الجَسَدِيَّين وبعدم الثـــبات في الوظـــيفة والعواطف. لقد كانت لها حياة. "نعم لقد كنت زوجة مهجورة ألقي بـــي في الشارع" (ص: 54). وتحولت إلى مسخ نتيجة القهر والعزلة فازدادت ضراوة كردّ فعل على الإقصاء.

لقـــد جعلت أخاها موضع رغبةٍ للخلاص من كل ذلك "كانت تريده وزيرًا أو سفيرًا. لكنّه لم يكن سوى قُنْصُلا في مدينة خيالية، ببَلَد وهمـــيّ، كانـــت هي التي عَيَّنَتْهُ بذلك المنصب... كان يَلعب اللّعبةً" (ص 55). ويلتـــبس وجوده بوجودها، فتقصِيه وتُخصِيه. وهي ليست بالمرأة ولا بالرجّل، تمارس التسلّط وترغب في الخلاص من هذا الشرط الإنـــساني القاسي. "وبما أنّه لا يمكنني أن أكون رجلا في الحمام وامرأة

في الدّار، يحدث أن أكون الاثنين معًا في كلا المكانين فإنّي أعتمد عليك في مساعدتي" (ص 56).

تجعل الجلاسة من القنصل أخاها "موضوع رغبة" وتجعل من المدعوّة "موضوع تواصل". فعلاقة الرّغبة متحقّقة قبل مجيء الشخصية الرئيسية إلى واجهة الأحداث.

- ذات الحال: الجلاسة.
- موضوع الرغبة: القنصل.
- العلاقة: اتصال.

هذه العلاقة المُلتَبِسة، تَصِلُ إلى حَدِّ "المَحارِميَّة". ولا يبدو أنّها "محارمية" صريحة فهي ملتبسة أيضا. "كانا متفقين على ذلك فيما بينهما داخل علاقة، موسومة باتفاقات ضمنية، مترجمة في طقس يومي كان يجعل ذلك الأخ وتلك الأخت زَوجًا غريبًا، ملتبسًا بالتأكيد، ولكنه يزرع التشويش في لعبةٍ مسرحية" (ص 55). هذا التشويش ناتج عن الاختلاط والتحوّل، وعنِ الأقنعة التي تراكمت على الوجوه والأجساد حتى صار الوَاقِعُ كَهْفًا تتحوّل فيه كَائِنَاتُ الرّغبة، لتَدْفِن نفسها في صور وأشكال لا تزيد إلاّ في إقصائها عن كَيْنُونَتِهَا الإنسانية الأولى، ثم أصبحت لا تستطيع احتمال الوضع المتعاكس مع الاتّساق الطبيعي للوجود. فصارت الجلاسة قاسية والقنصل "صار في الآونة الأخيرة بَرِمًا فضًا، يقارب الشراسة" (ص 56). لقد وصلت الشخصية الرئيسية في اللحظة المناسبة حيث صار كلّ شيء على وشك الانهيار. "كنت قد وصلت في اللحظة التي اُستنفذت فيها النزاعات والمأساة فيها على وشك التحوّل إلى تراجيديا هزلية. كان الدّم سيمتزجُ فيها بالضحك، والمَشَاعِر ستدمر فيها بالالتباس والفوضى والانحراف" (ص 90). ماذا كان يجري قبل حلول الشخصية الرئيسيةإلى ذلك البيت الموسوم

باللّعـــنة، إلى المملكـــة الأخـــرى، التي ستخوض فيها تجربة الاختبار الرئيسي...؟ الحقيقة تخبرنا بِها الشَخْصيات نفسُها، من خلال جلسات الاعتـــراف، التي تجري من حين لحين. عندما تتأزّم الأمور داخل سير الحكاية. وغالبا ما كانت الشخصيات تتّخذ من سطح الدار مكانا لهذا النوع من الاعتراف، وتهيئ الجوّ بالوسائط الضّرورية لذلك، مثل الشاي والمُخـــدّر، لأنّه لا يمكن النظر إلى الذات إلاّ عبر مسافة الغياب عنها. حـــيث ينفصل الفكر عن المادة. ويتجاوزُ الإنسان شرطه، حيث يغيب العقـــل. وبالغياب، وبالمسافة التي تحدثها هذه الشخصيات بَيْنَها وبين الكائنات المَمْسُوخة التي تَسْكُنها، يمكنُ التحرّرمن إسارها.

إن للسطوح والأماكن المرتفعة، عند "الانتروبولجيين" دلالة أكيدة علـــى الـــتعالي، وعلى التخلّص والخَلاص من الأرْضِيّ الموبوء بالشّهوة والرّغبة والجسد الذي هو ظُلمة. فخلاص الكائن لا يكون إلاّ في تعاليه عن شرطه الأرضي. وسنعود إلى هذا الأمر عندما نتعرض إلى الفضاءات العجائبية وسنـــزيد من الإفاضة فيه.

وعـــودة إلى الجلاســـة، وغـــربتها عن جسدها. "كانت مُختلة بالتأكـــيد، فقد كانت تُبْطِنُ كراهية الرجال وتخصّ شقيقها بحبّ العالم كلّـــه" (ص 83). لأنّهـــا كانـــت تشعر بالخطيئة المدمّرة، معتقدة أنّها السّبب في البلوى التي حلّت بعائلتها، لأنّها امرأة ليست ككلّ النساء. امـــرأة مشوّهة ومشؤُومة، فاشلة في زواجها، وقبل ذلك لأنّها كانت الـــسّبب في مـــوت والديها. إنّنا نطالع ذلك في الفصل العاشر المعنون بـــنفس "منكـــسرة (ص 77)، حيث تعترف الجلاسة بماضيها. "فعلى الأرجـــح كانـــت ولادتي غلطة. إذ عندما كنت صغيرة وُلدتُ ذميمة وبَقـــيْت كـــذلك. غالبا كنت أسمع أحدهم يقول عنّي: "ما كَان على هـــذه الصبيّة أن تكون هنا". "هذه الصبيّة وليدة الجفاف. كنت طفلة

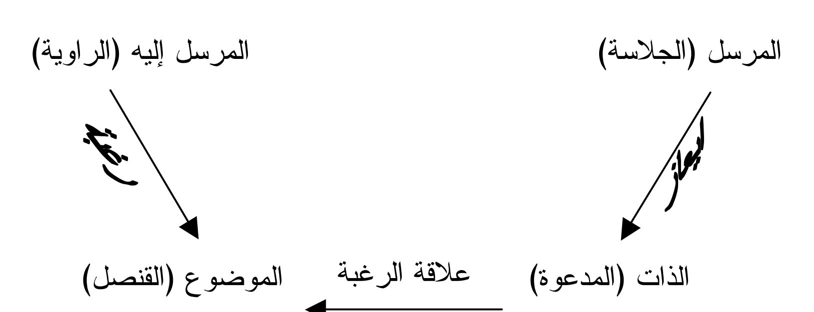
مُعيقة، و لم أكن أبدًا في مكاني. كان جسدي المُتعب زائدًا" (ص 78).
ولما ولد أخوها كان أملا بالنسبة للعائلة. لكنّه أصيب "بالحصبة" وصار أعمى "وعاد الشقاء إلى الأسرة، لقد أحسست بنفسي مسؤولة" (ص 78).

إن الشعور بالخطيئة يدمّر الكائن، ويحوله إلى وحش أرضي يجوس في الطرقات بحثا عن الخلاص. وإذا كانت الخطيئة الأولى بالنسبة للمرأة هي جسدها، فلابدّ أنّ العذاب سيكون مُضَاعَفا. لكونها امرأة أوّلا ولكون جسدها قد خانها، فهو صورتها. "وجهي مثل رسم مائي مرّت عليه خرقة... كلّ ما لديّ مائلٌ، الجسدُ وما بدَاخِلِه. لقد اختزنت من الكراهية ما يجعلني بحاجة لحياتين على الأقلَ حتى أتمكّن من صبّ كل شيء" (ص 78). وتقول عن طبيعة علاقتها بأخيها: "وأنا لا أحبّ أحدًا بدءًا بنفسي. طبعًا إنّ ما أكِّنُه للقنصل يتعدى الحب. إنّه تَنفسُّي، ضربَاتُ قلبي. لكنّه لا يصلح للعيش. فقد كان كافيا أن تدخلي إلى هذه الدار كي يبتسم من جديد.. كان الجوّ قبل ذلك خانقا" (ص 79). إذن فالجلاسة تشترك مع الشخصية الرئيسية في إشكالية الجسد ومحاولة التخلص من التنكّر والزّيف. من القهر والإقصاء. فهما صورتان لِذاتٍ واحدة، أي يمكن اعتبار الجلاسة صوتًا آخر من أصوات الشخصية الرئيسية أخذَ تشكُّلا عَيْنيًا حيثُ أصبح شخصية أخرى، تعاني من الآلام نفسها. هي المرآة إذن صورةُ الذات في العالم.

ولنعد إلى علاقات الرغبة والتواصل والصراع. لأن علاقة "التواصل" تتحقّق مع الشخصية الرئيسية من هذا الجانب، بالاشتراك في الهمّ وفي حبّ القنصل، إذ أن المدعوة تتماهى مع القنصل في الحبّ،

فهـــو الذي سيكتشف جسدها، ويَكتشف التَشَوُّه ويُزيله، فيزيل بذلك تـــشوّهه الخـــاص. بحـــيث يبدأ تدريجيا في الخلاص من ربقة الأخت المتسلّطة.

ونستخلص مما سبق هذه الترسيمة:



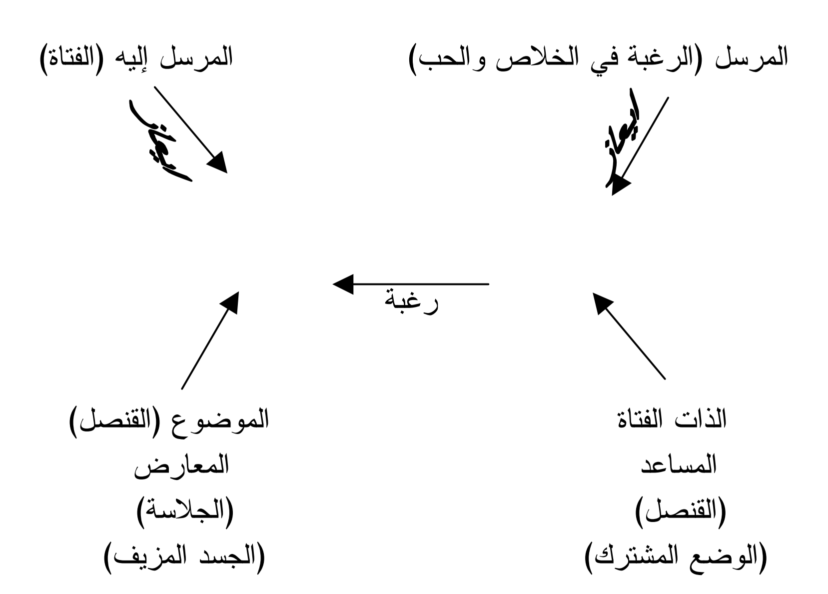
إن علاقـــة التواصل هذه ستنقلب مع الزمن إلى علاقة صراع حـــول موضـــوع رغبة واحدٍ، إذ أن القنصل منفصل عن موضوع رغبـــته وهـــو جـــسده: ذاتُ الحال (القنصل) انفصال العلاقة ∪ موضـــوع الـــرغبة (الجسد) يبدأ الصراع منذ اللحظة التي بدأ فيها الشك الممزوج بالخوف يتسرّب إلى الشخصية الرئيسية، حول طبيعة العلاقـــة الـــتي تـــربط الأخ بالأخت. ففي الفصل التاسع المعنون "بالميـــثاق". (ص 67). يدلـــف الثلاثة إلى الحمّام. المكان الجهنمي المـــرعب الذي يعد مرتعًا لِكل أنواع الاستيهامات والرّعب. يقول القنصل آمرًا:

- "غـــدا سيكون الحمّام مُخَصَّصًا للعائلة. سَنذهب، أنتِ ومدعوّتُنا وأنا...
- لكن...
- لا تَخْشَيْ شيئًا. فأنا لن اكتشف عُرْيَكُمَا" (ص 65).

هذا المكان الذي يشمُّ فيه "المرء رائحة الموت... إذْ من المعروف أن الأشـــباح يتكلمون مُتَذَمِّرين، لكن ما رأيتُه عند وُصولي إلى الحُجرة الوُســطى لم يكـــن خيالا. كانت الأختُ، التي لَفت فوطة فقط حول خِـــصرها، جالـــسة فوق القنصل الممدّد على بطْنه" (ص 68). تقول الشخصية الرئيسية "أحسست لحظة بأنّني صِرْتُ أُلْعُوبَة بين أيدي ذلك الزوج الجهنَمي" (ص 68). "هل كنت في عزّ النوم أم في قلب الحمام". "سمعـــت صرخات مرتخية متبوعة بحشرجات. رأيت والواقع أعْتَقِدُ أنّني رأيـــت، القنـــصل منكمـــشا في حضْنِ أخته" (ص 69). هذه الصيغة الواضـــحة تـــؤكد أن لحظـــة التَردّد والتي يتحقق مِنْها "العجائبــي"، تَعْكِـــسُ مَدَى الرُّعب الذي تسْتشْعِرُه الشخصية الرئيسية لمشهدٍ كهذا يجعلـــنا نعرف الطبيعة المُلتبِسة لهاتين الشخصيتين المُرعبتين اللّتين تنظر إلـــيهما بتوجّس. إن موضوعة هذا المشهد هي الانفصام في الشخصية الـــتي يعيـــشها القنصل والأخت معا وازدواجيتهما، بشكل عام، إنّه "اللّعب بين الحلم والواقع، بين الرّوح والمادّة كما يقول تودوروف"[(1)]. وتـــؤكد هـــذه العبارة على ما هو مُستغلق وعلى الشيطاني والسّري: "عـــندما رأيتهما ملفوفين في فوطتين كبيرتين. فهمت بأنّ مِيثاقا سرّيا يجمعُهمـــا حـــتى المـــوت" (ص 69). لكن الأمر قد بدأ يتغيّر بدُخول المدعـــوّة ساحة الأحداث، وصار القنصل لا يتواصل مع أخته الجلاسة، فلـــم تعد عينه التي يرى بها. و لم يعد يستعين بها على ارتكاب المحظور الـــذي ورّطهـــا فـــيه بنـــزقه، عندما كان يطلب منها أن تُرافقه إلى الماخور. وبهذا تكون هذه الترسيمة.

---

(1) مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــــي. ت – تودوروف. ت. الصديق بوعلام. ص. 152.



فنلاحظ أن مشروع الخلاص والحب هما الدافعان للفتاة إلى الرغبة في القنصل. وهو نفسه يُبادل البطلة الرغبة ذاتها، ونجد أن القنصل يساعدها على ذلك، وأن وضعهما يساعدُ أيضا وأن الجلاسة التي كانت مساعدًا (Adjuvant) تحولت إلى معارض.

وفي الأخير ودون أدنى تعاطف تستقصي الجلاسة عن المدعوة الأخبارَ. وتهيّئ لها "سيناريوها" للانتقام منها. "لم أكن أريد أن أرى بأن وجه الجلاسة كان مخرِّبا بالكراهية. كراهية الذات أكثر من كراهية الآخرين" (ص 77). "لقد كان هياجها هياج حيوان جريح يرفُض الموت بمفرده. فلا بد أنّه كانت بحوزتها بعض القرائن والمعلومات حول ماضيّ الشخصي" (ص 105). لقد وصل الصراع إلى أقصاه عندما استدعت الجلاسة "عمّ" البطلة وواجهتْها بماضيها وحاولت تدميرها بسبب الغَيرة. وفي الفصل 15 المعنون "بالقتل" (ص 109) تكتمل المأساة حيث نجد مشهدا مُرعبا، عن درجة قسوة الجلاسة وخطورتها وشراستها، بحيث دمّرت كل شيء. فعندما جاءت بالعمّ إلى الدار

كانـــت تريد أن تنهي كل شيء وتدمر علاقة البطلة بالقنصل. ولما لم تجـــد هـــذه الأخيرة بُدًّا من مواجهة مصيرها ألقمت المسدس الخاص بالقنصل الرصاصَ وأفرغته في عمّها. وقد صَوَّرَتهُ الرّاوية على أنّه "كائن خـــرافي" كان يجب قتله ليكتمل الاختبار الرئيسي ولتنتقل إلى الاختبار المُمجِّد.

هكذا فإنّ الجلاسة تموت بعد ذلك إثرَ نـــزيف قي الدّماغ عندما تكـــون الـــبطلة في الـــسجن. بعدما كانت "حياتُها كُلُّها سلسلة من الاخفاقـــات بعد طموحات غير معلنة (ص 116). من هنا تبدأ المصائرُ في التغيّـــر، بحـــيث تموت الجلاسة لنجدها في الفصل الأخير قد عادت كائنا آخر. إذ كان عليها أن تمرّ عبر الموت لتصبح أكثر صفاءًا. وكان علـــيها أن تمـــوت لتكتمل. إذ "أن لعبة التواصل والتقريب هي المسألة وهي قوّة الحياة أمّا الاكتمال المُطلق فلا يوجد إلاّ في الموت".

- القنصل/القرين (Le double)

إن شخـــصية القنـــصل مبهمة، وغريبة الأطوار وليس من معالم محـــدّدة تجعل تصنيفها سهلا. فهناك قرائن كثيرة على مستوى الملفوظ القصصي، تُظهره على أنه كائن لا ينتمي من حيث الجوهر ومن حيث الـــصفات إلى عالم الأشخاص المعادلين للواقع. وأوّل ما نلحظه فيه هو الاسم. يقول رولان بارت "ينبغي دائما أن نستنطق الاسم العلم بعناية. لأن الاســـم العلم... سيّد الدوال، فمعانيه المصاحبة (Connotation) ثَـــريّة. وهـــي اجتماعية ورمزية". فالقنصل هنا ليس اسما علما عاديًا متداولا (Nom commun). ولا يخفي ما للتَّسمِية من أهمية قصوى، إذ بفـــضلها يتم ضبطُ الأشياء في العالم. وبفضلها يتمُّ التجوّلً بثقة خلال مدلـــولاته. إن عدم التسمية باسم شخصي يعني الضياع وفقدان الهوية

وتشظي الشخصية ممّا يتيح اشتغال الوهم والخيال. فعندما يفقد الجسد التعـــيّين تلتبس الأمور باللاتحدّد فنكون بصدد تسمية تجريدية وعامة: مـــثل: قنصل، جلاسة فارس.. أب، أخوات.. طبيب.. الولي الصالح.. الحارسة.. إلخ.

إن فكـــرة تغيـــيب الاسم تأخذ دلاّلات متعدّدة، منها: أنه عندما لا تعـــين الأفراد بأسمائها فإنّها تشير إلى الأنماط الإنسانية عامة، أي أنّها تدل علـــى حـــالات بشرية وليس على أفراد لهم وجود عيني يُحيل علة الواقع النمطـــي في الـــزّمان والمكـــان. إنّها تدلُّ – عندما تكون غُفْلا – على عُموميّتها وعلى كونها نماذج للبشر في كل زمان ومكان أيضا. والحكواتي بو شعيب: هو الوحيد الذي أمتلك القدرة على أن يكون متجسدا في اسم شخصي. على الرّغم من لا شخصيته، بل تنتقل دلالته من الخاص الفردي إلى العام. (الشعب) فهي شخصية أيضا لا وجود لها إلاّ من خلال نمطيتها.

وعـــودة إلى القرائن التي تتجلى فيها الصفات المبهمة، غير المحدّدة للشخـــصية العجائبـــية. سنلاحظ أن الراوية تقوم بإخبارنا عنها ومن خلالهـــا عـــرفنا أي نوع من الكائنات تكون. "كان لديه، كما يقال، حـــضورًا، كلا أكثر من ذلك... كان يرهبني" (ص 59). وتستمر في اعـــتقادها أنه كائن خارق يملك قدرات خارقة أيضا. "فقد كان مزوّدًا دون ريـــب بحاســـة أخرى تخبره مباشرة" (ص 59). "وقد كان لهذا الـــرجل عالمه حيث كان يتحرك حسب إيقاعه الخاص" (ص 65). إنّه اســـتثنائي، وهـــو مخلوق لا نعرف له أصلا، ولا ميلادًا من أب محدّد، فأختـــه الـــتي تتعهده تحكي عن ولادته حكاية عجيبة لا تصدقّ، فهو يخرج من الحكاية. ليسكن في الكذب والتلفيق. إذ تُلْحِقُه بنفسها وتلغي ذكـــورته. فهي تقدّمه كشقيق لها لعدم قدرتها على تقَديمه كلقيط. "إن القنصل يمثل ماضي البطلة التي سجنها والدها، وهو الذكر الذي سجنته

أختـــه الـــشريرة مـــن موقع آخر، فالسجن قاسم مشترك بينهما". إن القنـــصل رجل أعمى، كائن ناقص وزائد في الآن ذاته ناقص الرجولة، ومنعدم البصر، ومستلب. وهو كائن الرغبة، الذي يرغب في الخلاص من أخته "التي كانت تمارس من خلاله سُلطتها".

تنخرط معه البطلة في علاقة الرّغبة، منذ الوهلة الأولى التي تدخل البـــيت إذ يقول لأخته "أحسّ بوجود زهرة في الدار وهي بحاجة على الماء... لماذا لم تخبريني بذلك؟" (ص 56).

وبالـــتدرج في علاقة الرّغبة هذه يبدأ القنصل في اكتشاف طريقة للخلاص أيضا من ربقة الأخت المتسلطة. حيث تتحوّل "المدعوة" كما يسميها إلى الوجه الآخر للقنصل. إنّها صورته في المرأة، إذ أن جسدها أعمى لا يجد طريقه وهو أعمى لا يجد جسده. كما أنه كائن ممسوخ، يعـــيش إشكالية الذات المُصادرة من قِبَل الجلاسة ذات الصفات الأبوية الملغية والمتحكمة فهي التي جاءت بالمدعوة، هي التي حدّدت لها طبيعة عملها وأمرتها أن تطيع القنصل. "بينما كانت تلقي كلامها كنت أفكر في أبـــــي وقـــد تذكـــرته بمدخل الدار يوبّخ أمي. إن اللهجة الجافة للجلاسة هي التي ذكرتني" (ص 53).

إن العلاقـــة تتواصل وتتحرّك إلى تماه حقيقي. لقد مرّت بمراحل الـــرهبة والخـــوف منه ثم التواصل والمشاركة، وانتهت إلى الحب وبعد ذلك إلى الفراق. لقد غدت العلاقة الموسومة بالتواطؤ والرغبة قوية بعد تجربة الماخور. حيث تخلصت البطلة من البرك الثقيلة من الماء النتن الذي كانـــت تجوس فيه طوال فترات طويلة من الحياة في جسد آخر. "كنت أخرج إذن من كابوس ثقيل، وكان القنصل يتحرَّر من الألم الذي كان يحطّـــم رأســـه. كـــنّا نخرج معا من نفس المحنة وهو ما ذكّرنا بشرْطِنا ككائنين حلّت بهما اللعنة (ص 96).

إن الانخراط في الشهوانية وعالم الحب جعل العلاقة تَنْمَازُ بالعنف والسرّية والخوف. "كنت أحسّ أننا انــزوينا على نحو إرادي في أحد الأقبية. وأننا بنفسينا سرّ ينبغي كتمان (ص 100).

هــذا ما يجعل عالمهما موبوءًا بالصراع الصامت. يقول البيريس: "إن حميّ الشهوانية، كحمى الحب تجعل من الاستحضار الروائي عالما عجيبا"[1]. وهاهي البطلة تشعر بتحوّل في جسدها الذي كان موضوع الــبحث وكان القنصل المساعد الأساسي في هذه المهمة بحيث أصبح المانح للأداة وممنوحا أيضا للأداة لها. "لقد كان للمعجزة وجه القنصل وعيــناه. فقد نحتني في تمثال من اللّحم، يُشْتَهى ويَشْتهي. لم أعد كائنا مــن الــرمل والغبار مضطربَ الهوية، مُتَفتّتا عند أقل هبّة ريح. كنت أحسّ بكل واحد من أعضائي يتقوى وينجبر. فلم أعد ذلك الكائن من الــرّيح الــذي لم يكن جلده سوى قناع وَهْمٍ مُعدٍّ لخداع مُجْتَمَع بلا حِشمة، مجتمعٍ قائم على النفاق" (ص 106).

إن القنــصل رجل استثنائي. كائن ليلي يعشق الليل ويَحْمِلُه في عينــيه. يتساءل عن الموت. وعن الحياة ونقرأ في مذكراته التي يطبعها علــى آلة كاتبة. "كيف يمكن الذهاب إلى ما وراء الموت" (ص 91). وهو رجل يبكي بغزارة في أعماقه لأن أخته حمقاء ولأنه خشى فقدان مــن أحب. من خلّصه من شرطة الرّهيب. "فأنا لن أتحمل غيابك. لا أعرف اسمك. وقد ناديتك منذ اليوم الأول "المدعوة" وكان بإمكاني أن أمــنحك اسما لكن ما ذا يهم الاسم والقرابة" (ص 103). هذا الرجل ضــعيف يحتاج إلى الوسائط لكي يعترف وهو غير قادر على الحضور كلية في العالم، يستنجِدُ بالخيال ويَتَجَوَّل في عوالم عجيبة يخترعها لنفسه

(1) البيريس. تاريخ الرواية الحديثة. ص. 394.

"لأنـــه لا شيء واضحٌ حقا، ولا شيء غامض" (ص 103). وهو رجل مـــثقف يريد أن يعيش حرّا. ويكره العُزلة القصيّة في جسدٍ مشوّه. لذا كانت رغبته في التواصل ملحّة وهاهو يعترف للبطلة: "إن خطيئتنا التي تتآكل النفس وتُفسِدُها... هي رَفضُنا العزلة" (ص 104). "أقول "نحن" لأنـــنا متـــشابهان، ولأن ميـــثاقا مختوما بالسرّ يجمع بيننا" (ص 104). فالجلاســـة إذن والقنـــصل والمدعـــوة كائنات العزلة والتشوّه مختومة مَصَائِرُها في الأقنعة التي تحملُها وتسعى للتخلص منها.

لكـــن هـــذا التحول يصطدم برغبة الأخت في بقاء أخيها تحت سُلطتها وبرغبة القنصل في الخلاص منها "أعلم بأنني أسيرها وأنا أعاني مـــن هذا وآمل في التخلص منه في يوم من الأيام" (ص 105). وهاهي المدعوّة تساعده ليكتشف وجوده. كان القنصل يعيش في أزمِنَة مُختلفة ويقوم بجولات في عوالم متعددة. ففي الفصل المعنون "بالميثاق" ص 67 يدعـــو القنصل البطلة على السطوح حيث كانت هناك مائدة وفوقها "سبسي" و"برّاد" وكأسان: لقد دعاها إلى مُرافقته في رحلةٍ عجيبة (من العجـــيب) بـــالمعنى الـــذي حدّده "تودوروف": حيث يقول القنصل (ص 72. 75)"رأيـــتُ بلـــدانا عجيبة كانت الأشجارُ تنحني لتظللني والسماء تمطر بلورا وطيورٌ مختلفة الألوان تسبقني لترشدني إلى السبيل، والرّيح تحمل إليّ العطور. التقيت فيها بأنبياءِ نفوسُهم فرحانة وأصدقاءِ الطفولة.. لم يكن يغمُرني أدنى قلق.. " (ص 72). إلى آخر هذا المشهد الخيالي المسروق من نفس القنصل..

ويبدو الحديث هنا عن الجنّة أو الحلم بحيث أن جميع الوقائع تحيلنا إلى رســـالة الغفـــران "لأبـــي العلاء المعري" وإلى رحلات "السندباد البحـــري" في البلدان العجيبة فهو يَذكُرُ مَشاهد لا نَجِدُها إلا في هذه الأنمـــاط الحكائية القديمة. مثل الحديقة الغرائبية التي لا حاجز عليها ولا

حارس. حيث وجد "عَنْبَرا" مطليا باللون الأزرق يدخل الناس إليه من بـــاب ويخـــرجون من باب آخر محمّلين برُزم صغيرة. "لقد كان ذلك العنبر مُستودعا للكلمات كان قاموس المدينة" (ص 73). كانت هناك كلمـــات مُكدّسة، كلمات متكسرة، كلمات قديمة، الكلمات النابية، المغطـــاة بحجـــاب قاني الحُمرة. دلف إلى قَبْوٍ شاسعٍ مُضاء بِنُورٍ وهَّاج تـــتحوّل فـــيه نساءٌ سمراوات وشقراوات وصهباوات. تمثل كل واحدة مِـــنهُنّ كتابا. فهذه تقول: "أنا رسالة الغفران... "وأخريات "ألف ليلة وليلة" "إنه بلد عجيب. بَلَدٌ مُضاءٌ بأنوار لياليَّ المحللة بالسهاد" (ص 74).

يقول "تودوروف": "إن العناصر فوق الطبيعة، في حالة "العجيب". لا تُحـــدث أي ردّ فعـــل خاص. لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المـــبطّن. فليس ما يميّز "العجيب" هو موقف تجاه الوقائع ولكنها طبيعية الوقائع بالذات هي التي تَسِمُه"[1]. ونلاحظ هنا أن هذه الرّحلة كانت مُـــريحة وجميلة لا تثير ردود الفعل القصيّة من خوف أو رهبة بحيث أن العجيب المحض لا يفسَّر بأي حال وهو يحيل إلى رغبة الإنسان في الحياة الهنية دون ألم. والقنصل يُعبّر عن ذلك أيّما تعبير وتنخرط معه البطلة في ذلـــك حـــيث نامت تلك الليلة وحلمت بالبلد العجيب لكنَّها لم تجد الخـــزانة. إن الخزانة اللغوية، بَلَدُ الكلمات وبَلَدُ التحولات المدهشة إذ لـــيس هناك تحوّلات إلا في اللغة. المخيّلة هي البلد الوحيد الذي يشعر فيه الكائن بكليّته والشرط الوحيد لتحقيق هذه هو القدرة على الغياب، وطـــرحِ العقـــل جانبا مما يجعل "العجيب" ضربا من الهُروب أو محاولة للخـــلاص عن طريق الاستيهام الذي يَتداخل مع الحقيقة. "معك حق، أحيانا ينبغي وضع العقل جانبا.. أطلب منك هذا" (ص 71).

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي،. ص. 76.

نلاحظ أن القنصل يؤكد أن ذلك البلد هو الذي يأتي صوبَه. فهو سرُّه وسعادته. أي أن قدرة التخيّيل الناتجةُ عن الاستعمال الشّعري للغة هـــو الذي يجلب هذا العالم المُضاء للقنصل وبالتالي تَكُون منه استعاراتُه وتشبيهاته للنساء بالكتب المستغلقة العسيرة الفهم. ويكون فهمه أيضا للعلاقـــة الأشبه بالجنسية بين القارئ والكُتب. علاقات الرّغبة هي التي تجعـــل الإستيهامات تذهب إلى أقصاها في طرح هذا "العجيب" الرائق أيـــن تجد الذات لذّتها في تجسيدات وتجسيمات مُحرِّمة بعيدا عن سلطة المَعْقولـــية الـــتي يَفرضُها المُجتمع. لذا كان عليه طَرْحُ العقل جانبا كي يتلذَّذ بخيالاته.

قد رأينا أن الجلاّسة (المعارض) قد عملت ما في وسْعِها لتدمّر كل شيء. وكانت النتيجة أن "المدعوة" دخلت السجن وصارت في غياب آخر بالإضافة إلى غيابات الجسد المتكرّرة. وعادت إلى الوضعية الأولى أيـــن كـــان قد حصل الافتقار الذي نراه على أنه عدم الانسجام مع الـــذات الجـــسدية. وبالتالي تبدأ المطاردة الأخرى في السجن ومحاولة اكتـــشاف المـــنفذ الذي تتوفر من خلاله النجدة.. وإصلاح الافتقار. وكان القنصل قد صار أخيرًا وحيدا بعد موت الجلاسة. وصار حرّا.

في السجن تبدأ البطلة في سلسلة أخرى من التحوّلات الضرورية. كأنّما درجة الاكتشاف لم تنتبه بعد وكأنما يلزم القيام بإسقاط مجموعة كـــثيرة من الأقنعة للوصول إلى الذات الحقيقية الخالصة من أي تنكّر. فتـــشرع بالانغمـــاس في طقـــوس الظلام وتحاول التماهي مع القنصل وتبحث عنه في ظلمته. ويطالعنا "الفصل 16" (ص 113). المعنون "في العـــتمات" بهذه الرّحلة التي تعدُّ نـــزولا في الذات. أين تكشف بقايا هـــواجسَ مـــرعبة نَعْرضـــها عندما تتعرض إلى العلاقات الأخرى مع الأخوات والطبيب والكائنات أخرى التي تخلقها الهلوسات. أما العلاقة

مــع القنــصل فلــن تنتهي بعد المحاكمة حيث يأتي لزيارتها ويعلن عن مــساندته لها في محِنْتها. إلا أن التجربتان أخذتا تنفصلان عن بعضهما وصــارت رغــبة "المدعوة" تتجاوز هواجس القنصل الذي يبدو أنه لا يــزال متردّدا في الذهاب إلى أقصى العتمات. يتبادلان بعض الزيارات وبعــض الرســائل ثم تبدأ العلاقة في الفتور. عندما يتساءل القنصل إن كانــت الفــتاة تستطيع الإنجاب. هذه الفكرة لم تكن لتراودها يوما. حيث أن جسدها لم يكتمل بعد في السجن، كانت تقول: "أرى نفسي فــزاعة مكسوة بالقشّ... كنت أفقد معنى وجودي في العالم.. كنت أتفتتُ وكنت أحسّ بأنّني أتهدّم. وأنْبني من جديد على نحو لا نهائي... كــنت أبحــث عن وسيلة للتخلص من الألم الذي كنت أشعر به إثر زيارات القنصل... كان يأتي ويظل صامتا.. " (ص 131).

ومــن هنا تقول البطلة: "أحسست بحدّة لا تدع مجالا لأي شك بأن شيئا ما تحطّم نهائيا بيننا. لا أعرف لذلك تعليلا.. فقد أحسست به دون إنــدهاش" (ص 132). لأن تجــربة السجن كانت من الفضاعة والقوّة بحيث جعلت البطلة. تقرّر أن على جميع الشخوص التي عرفتها أن تغــادر الأمكنة كانت تَطْرُدها بقسوة "كنت أراها تغادر على هيأة أشــباح" (ص 136). "كــنت أقــضي اللــيل في التنظيف: ذلك أن الــشخوص تركت بعد رحيلها رُكاما من الأشياء" (ص 136). "لقد قضيت وقتا طويلا في تنظيف ما بداخل رأس" (ص 137).

من هنا تخلصت البطلة من القنصل وانهارت علاقة الرغبة فقد رحــل إلى الجنوب. وطلب من المدعوة أن تتبع قلبها وستجده وفي الفــصل الأخــير نلفيه قد تحوّل وليّ صالح. وكل القرائن تدل على ذلك، بحيث أنه لا يزال يتعرف على العالم بيديه. لقد خرجت البطلة من السجن واتّجهت إلى الجنوب، إلى البحر وصعدت إلى الرّبوة أين

كـــان مقـــام الولي الصالح، حيث التقت بالجلاسة متحوّلة والتقت بالقنصل.

يمثل القنصل ذاتها التي تلاقيها وقد تخلّصت من عماها فهو القرين يقـــول "لويس فاكس" أنّه ليس إلا "صورتُنا التي تَتَبدَّى لنا تارة وتظهر للآخـــرين تـــارة أخـــرى، عندما كان لا بدّ لها أن تظهر. إنّه الهارب والانعكـــاس المنفلت. إنّه الشعور بحضورٍ لا مرئي. إنه الجانب المقرف فيـــنا الذي يجب أن نَحْذَر عند الاقتراب منه. إنه الجانب المتوازن الذي يجب الابتعاد عنه. إنه الهَوّية التي تستطيع استغراق آلامنا أو تُعطينا فِتّنة اللذة، إنّه الناعي. هو ذلك الشيء الذي يستطيع أن يَجُرَّنا إلى الجحيم والموت أو الجنون".

- العمّ

مـــنذ الـــبداية يكون العمّ المعارض لوجود الابن وذلك لتعارض مـــصالحه مع دخوله ساحة الأحداث، لكن الأب كان قد احتال على وجوده. فأصبح واقعا مفروضا، وفي الفصل المعنون "ليلة القدر". يقول الأب عن أخيه وزوجته:

"... رأيتُ صورةَ أخي، كان وَجْهُه نصفَ مصفر ونصف مخضر، وكـــان يـــضحك كان بودي أن أتلافى مُحادثتك عن هذين الوحشين لكـــن يجب تَحذيرُكَ من ضراوهما وشراستهما، إن دمهما يتغذى على الحقد. إنّهما مخيفان" (ص 22).

هذه الصورة الأولى التي يُخبِرُنَا الأب فيها عن أخيه وهناك مشهد آخـــر يكون فيه هذا الأخ مساوما في غسل جثة أخيه وقد كان بَخيلا مُقتـــرا. وهو أب "فاطمة العرجاء" المصابة بكلّ العاهات المُمكنة والتي قـــرّرت البطلة عندما كانت رَجُلا، أن تتزوجها لِتنقذَها. لكنّها قضت

نحْــبَها في إحدى نوبات الصرع. والبطلة تصوّره على أنه سبب جميع مــصائب العائلــة. لِما يختزن في نفسه من الحقد والكراهية. إن هذه الصورة تزيد في عنفها في (الفصل 15 المعنون "بالقتل") حيث يبدو العمّ الــذي يمثل جميع أشكال السلطة "كائنا عجائبيا" مخيفا أشبه بالحيوان الوحــشي الذي يعترض الأبطال في القصص الشعبية ويروم التهامهم. ومــا علــى البطل سوى القضاء عليه كي يتحقق إصلاح الافتقار في الاختيار الرئيسي.

تفتَــضَح الــبطلة وتصبح مكشوفة الهوّية ولا يزال الماضي بكل شخــصياته وهواجــسه يُطارِدُهَــا وليس في وسعها الخلاص من هذه المطــاردة الــتي لا تنتهي سوى بالشجب النهائي لهذا المعارض الشرس المتمــثل في العمّ. لقد استقدمت الجلاسة العمّ كدليل حيّ على الماضي المُخادع للمدعوّة. وأرادت مُجابهتها بشاهدٍ عنه. وبينما كانت المدعوّة والقنصل في حالات اكتشاف الذات في العتمات تدخل البيت لتنتزعها من أحضانه وتُجَرجُرَها عبر السلالم بعنف لتجد نفسها وجها لوجه مع العمّ الذي كان أبوها يدعوه "أخي الحقد". "إن المخاط المدلى من أنفه كــان سمّــا" (ص 109). هذه أولى الصفات أما بعدما ألقمت مسدس القنــصل الــذي يمكن اعتباره الأداة السحرية المخلصة، أفرغت مُشط الرصــاص في بطنه. "عند رؤيتي للدم بلون أصفر ضارب للخضرة وهو يسيل من ذلك الجسد الممدّد على الأرض شعرت بالارتياح" (ص 110).

ليست هناك على مستوى الخطاب أي أثر لاستعمال الاستعارة أو التــشبيه أو أدوات أخــرى. فهذه الشخصية المتحولة إلى كائن خرافي تــدخل في مجــال "العجيب" المثير للخوف والدّهشة. وهي باعتبارها معادلــة للغولات والكائنات المُعارضة للبطل في تحقيق موضوع رغبته يمكن أن ندرجها دون مبالغة في العلاقات مع الشخصيات "العجائبية"

الأخرى مثل الفارس والجلاسة والقنصل. إن التخلص منه جعل البطلة تنجح في الاختبار الرئيسي ففي تلك اللحظة تقول: "كنت أركض في أحد المروج متنوعة يهبط من الأطفال الذين كانوا يرشقونني بالحجارة. كنت في سنّ السعادة أكاد أبلغ عاما. و لم تعد مقولة الخسارة موجودة عـــندي كنت قد عشت في بضعة أشهر عاطفة بمقدورها إشباعي إلى نهاية أيّامي" (ص 110).

- الأخوات

ليـــست للأخوات أسماء معيّنة. ولا وجود لهن داخل الحكاية إلا بوصـــفهن كُـــتلة واحدة متحركة تملك صفة الجماعة المتجانسة ذات المواقـــف الـــواحدة. وهنّ خمسة كما أصابع اليد ولست لكل واحدة منهن هوّية مستقلة أو اسم شخصي يدلّ على الحياة المستقلة. فهنّ تمثلن إلى جانب العّم والأب والجلاسة، سلطة قاهرة. ويبدوا أنهن" حاقدات مـــنذ بدايـــة زمن القصّ على هذا الأخ الذي يعيش منعزلا في الطابق العُلـــوي، في غرفته يقرأ الكتب ويُسيّر أهم شؤون البيت بقوة الإيحاء ودون كلام. هذه الصفة الخاضعة والخائفة التي تمثلنها، جعلت هذا الأخ المُـــزيف يحقـــد علـــيهن، وعلى وَضْعِهن إذ لا يمثلن بالنسبة لها/له إلاّ صُورَتَها مُتشَضّيَة إلى وجوهٍ عديدةٍ لا صفة لها، ذائبة في الطاعة العمياء لـــلأب الذي يكرهُهن لأنهن سببٌ تعاسته، وحرمانه من الابن ولأنّه لم يـــرغب في وجـــودهن قـــطّ. إنهنّ بنات الحقد والكراهية وهنّ يبادلن "الأب" و"الأخ المزيف" الكراهية ذاتها. لا وجود لهن بوصفهن أشخاصا بل باعتبارهن مواضيع للحقد. إنهنّ كتلة عمياء لا صورة لها.

يظهـــرن في بداية الرواية على أنهنّ خاضعات تماما للأب ولسلطة المجـــتمع لكنّهن يكشفن عن وجههن الحقيقي بعد موت الأب مباشرة

"كـــنّ يـــضحكن ويلعبن مع نساء أخريات من الحي لقد كان الدّفن والحداد بالنسبة لهنّ تحريرا وحفلا" (ص 42). يمكن اعتبار الأخوات من المعارضين "لذات الحال" في تحقيق موضوع الرّغبة لأنهنّ من البداية قد تكـــتلن في شـــكل هويّة واحدة مُعارضة لوجود البطلة. وهنّ يعارضن بوجـــودهن وبمـــوقفهنّ السلبـــي تحقيق موضوع الرّغبة وهي الحريّة. ويزيد دورهنّ المعارض ظهورا وقوّة عندما يتحولن إلى كائنات عجائبية مُطـــاردة للـــبطلة في الـــسجن. إن وجودهن في السجن في أحد أشّد المـــشاهد عجائبية دليلٌ على كونهنّ كتلة مركّبة غير متجانسة. دورها هو معارضة تحقيق موضوع الرّغبة.

في الفـــصل الـــثامن عشر المُعنوَن "دم ورماد" تأتي الأخوات إلى الـــسجن منتقمات (أن البطلة هنا تصبح مطاردة لكن ما يجري في هذا الفـــصل من أحداث تبدو غريبة وخارجة عن سياق الواقع). إن الراوية تـــصرّح "إنـــي عاجزة اليوم عن إخباركم فيما إذا تعلّق الأمر برؤيا أم بكابوس، بهلوسة أم بواقع، فقد احتفظت من ذلك بذكرى دقيقة وحيّة في تفاصـــيلها. لكنّني غير قادرةٍ على تحديد المكان والزمان (ص 123). لكـــن ما هي هذه الأحداث؟ ما الذي جرى؟ لقد اقتحمت الأخوات السجن.

"كـــنّ جمـــيعا لابسات بنفس الطريقة. كانت كلّ واحدة تحمل كيسا من البلاستيك الأول فيه فأر ميت. كانت الأخرى تمسك بيدها الموسى في الكيس الثاني عقربٌ صهباء على أهبة اللّذغ. والأخت الثالثة قـــصت لها شعرها. والرابعة انقضت عليها وعضتها حتى فار الدّم. وفي الكـــيس الأخير إحدى الحيات" (ص 124). يبدو أن المشهد ناتج من الهلوســـة وعن العزلة في السجن خصوصا بعدما قرّرت البطلة عصب عينيها بحْثا عن القنصل في العتمات لكنها تعود وتستدرك وتؤكد: "لقد

عـــشت هذه القصة. متى وأين، لا أعرف هل كان ذلك خلال مقامي بالسجن. أم في فترة احتضار أبـــي.. ر بّما كان كابوسا" (ص 124).

إن تعلـــيقات الـــرّاوية علـــى هذا المشهد يجعل من الخاصيّة الضرورية لتحقيق العجائبـــي بيّنة واضِحَة حيث أن التردّد لا يزال قائما. وحتى أنه في طبيعةِ المشهد وشخصياتهِ ومكان حُدوثِه وزمانه، كلّهـــا عناصر تتوافر لكَي تُوضع الشخصيةَ الرئيسية في موقف مُثير للتساؤل عن ذلك التعارض القائم بين الواقعي والخيالي. إن الأمر لا يقتـــصر على هذا الظهور (Apparition)، هناك ظهورات أخرى للأخوات في السجن. فقد جئن مرّة أخرى بتواطؤ من الحارسة تلك الزنجية التي تَعلمت خِتان النساء في "السودان". لقد جاءت الأخوات وأجـــرين خِتَّانًا لأختهن بدافع الانتقام والحقد. "سنُجري لك ختانا صـــغيرا، لن نتظاهر بذلك. سيكون حقيقيا، لن تكون هناك إصبع مقطوعة" (ص 125).

وبكـــل بشاعة أجرين عليها هذه العملية، وهي في تصويرها تثير الفزع لدى القارئ مما يحقق أحد شروط العجائبـــي. لأن التماهي مع البطلة، يحرّك في القارئ الرّعب. وبالتالي تتجاوز الكلمات مَدْلولها الآني لتُصبح تَعْبيرًا عن الخوف الناتج عن الاستيهام والهلوسة.

إن هذا التفسير قد يتبادر إلى ذهن القارئ المتيقظ. لكن الإصرار على أن ما وقع هو حقيقة والإعلان قبل ذلك عن عدم اليقين يجعلنا في حـــيرة مـــن أمر زيارة الأخوات في السجن. لأن ما سيترتب عنها من نـــتائج تـــدّل على أنها حقيقيّة حيث أن البطلة تعاني آلاما حادّة جرّاء الخـــتان. جعلـــت الحارسة تُرغِمُها على توقيع ورقة تعترف فيها بأنّها فعلـــت ذلـــك بنفسها. إن وقع لها رهيب، ولو لا الصُدفة التي جعلت الطبيب يمرُّ من هناك لهلكت البطلة في الزنـــزانة.

- **مشاهد عجائبية أخرى**

في الفصل التاسع عشر المعنون (المَنْسيُّون. ص 127) نَلفِي البطلةَ في عالم آخر من الأشباح الجريحة في رحلة سمتها "تسكعات ليلية"، بعد حادثة الختان. حيث تلتقي بكائنات منسية أخرى، في السجن. ونراها تؤكد أن ما ترويه ليس كابوسا بل حقيقة. حظيرة من البشر المرمية في مكـــان ما. أقصتهم السلطة لأنهم يُمثلون الوجه العفن الذي لا تريد أن يَـــراه الأجنبـــي وقد خاطبها صوتُ رَجُلٍ مُحتضر بين مجموعة أجساد متعفنة.

"كـــان صـــوت الرجل المحتضر قد تغلغل بداخلي إلى حدّ أنه امتزجَ بـــصوتي وصار صوتا خاصا بـــي. لم أعد أستمع المحتضر بل صوت يتكلم داخلـــيا" (ص 128). وفي حـــوار طويل مع الطبيب الذي أنقذها، يجري التساؤل حول فحوى تلك المشاهدات المؤلمة لكي ينتهي في الأخير بالإقرار أن لـــيس في تلـــك التسكعات الليلية ما هو خارق. "ربما لم تعيشي تلك الواقعة، لكنّها حقيقية" (ص 130). لتجيب البطلة مفسرّة:

"لـــنقل بـــأن ألمـــا كـــبيرا يخوّل لي وضوحا على عتبة العرّافة!" (ص 130).

وفي الفـــصل الواحد والعشرين المعنون (الجحيم. ص 140)، نجد واحـــدة من رُؤى هذه العرّافة الجديدة التي انتخبها الألم. ونجد الفصل يـــبدأ دون إعـــلان عن طبيعة هذا المشهد وتنخرط الراوية في وصف مسيرة نساءِ مَريضات في صحراءَ قاحلة، مُتجهين عند وَليّة صالحة، بحثا عن الإنجابٍ واصفة طريقة مُدَاوتهن بشيٍء من الشَبَقيَّة. لتعلَن لنا فيً آخر الفـــصل أن تلـــك المـــشاهد كانـــت هلوســـات امرأة مُعَذبة داخل السجن"تُرى هل سيصلنّ يوما إلى ذلك المكان الذي لا يوجد إلا داخل حمقي" (ص 144).

كانـــت الـــرّاوية تـــتخلص بهذه الرؤى من جميع السُّجون التي راكمَتْها طِوال حَياتها وهاهي على وَشك الخُروج من السّجن لذا كان جسدها يَستعدّ لمرحلة جديدة. "إذا كانت النفس مسلوخة فإن الجسد لم يعد بمقدوره أن يكذب" (ص 145). في هذا الفصل بلاغة مُستهيمة وصـــورُ مُـــرعبة. موقـــفٌ رهـــيبٌ وخلخلة المُقدَّس. وحوار للذات ومكاشفة للمخبوء للعتمة. فيه ينتهي الجدل القائم في الحكاية. تكشف الـــراوية عـــن هوّيتها الأولى وتَستّمِعُ إلى قلبها لتستيقظ العرّافة. وفي الفصلُ الأخير: المعنون ("الولي الصالح" ص 147).

يمـــثل هذا الفصل نهاية الحكاية ويَبْدَأ بالخُروج من السجن الذي يعدُّ خروجا من الرّحم الجديد. هو ولادة أخرى، وخروج من الشرنقة المُـــرعبة، والذهابُ للطيران. "كنت أبكي عند خروجي من السجن" (ص 147). "كانت دموعي سعيدة لأنها كانت تَنْذَرِفُ من جسدٍ كان يُـــولد مـــن جديـــد. جسدٌ كان قادرًا من جديد على امتلاك شعور وانفعـــال" (ص 147). وتـــبدأ الـــراوية الرحلة نحوَ الجنوب لتصل في الـــصباح الباكـــر إلى البحر في الأوقات التي تكون فيها الرؤية ملتبسة، حـــيث الضباب كثيف. يتصاعد من الأرض ضباب كغطاءِ من الثلج. وصـــورة الـــثلج هذه ممزوجة مع البحر الذي يُعد الرّحم الأوّل وذلك الـــصعود نحو البحر والمشيُ المُلتَبَسُ عليه نَحْوَ القَوارب التي تبدو معلقة تقـــريبا. كل هذا تصوير لحالة من الرُؤية السِّحرية للأشياء والعالم تجعل من التفسير "العجائبـــي" ممكناً.

إن اللغـــة في هذا الفصل تتحوّل إلى الشّعرية وتُكثِر من الاستعارة والتشبيه التي يُحِيلُ بالضّرورة على المحتمل في بناء المُخيّلة البشرية، بحيث يـــتم تركيب عناصرِ الواقع لخلقِ واقع أكثرَ تلاؤما مع الوظيفة الأدبية وهـــي إثارة المخيّلة عن طريق الصور. تقول الراوية: "ربما كان بصري

هــو الذي يُرتبها بشكل سيئ" (ص 147). هناك لعبة بصرية تأخذنا إلـيها الـرواية للـزيادة في التحقق من واقعية ما نشاهد. ولأول مرّة تتحدث الراوية (المرأة) عن طقس أنثوي عادي وهي لم تمارسه إلا بعد الخـروج مـن السجن إلاّ وهو وضع أحمر الشفاه والكحل والنظر إلى المرآة: "ونظرت إلى نفسي في مرآة صغيرة. كان ماء الحياة يسري ببطء في وجهـي من جديد. كان يشرق من الداخل" (ص 148). ثم تشرع في عبور وسط سُجَف الضباب، كما "عوليس" يَعْبُر وادي الموتى على القـارب وعلـيه أن لا يلتفت إلى نداء الحوريات. إن العبور خاصيّة الـرّواية منذ مراحل التجربة الأولى التي كانت الخروج من البيت بعد اعتراف الأب مرورًا بالسجن ووُصولا في الأخير إلى الوليّ. وسنلاحظ أنـه ليس عبورا فرديا: بل تشترك فيه جميع الكائنات العجائبية الأخرى التي تعاني من إشكال الجسد. بحيث أن الجلاسة تَحْضُر في صورة القرين (le double) وقـد تطهّرت عبر الموت وصارت أكثر إنسانية ويحضر القنصل باعتباره كائنا متحوّل أيضا بعد رحلة عبور قامَ بها وحده.

إن تجـربة الصعود نحو الوليّ الصالح الموجودِ في مكان مرتفع تكون مَسْبُوقة بظهورات "ما ورائية". حيث كانت الراوية تتقدم في الضباب كما لـو كانـت مَلفـوفة في بُرقع أبيض تقول: "خَلعْتُ بابوجي (وهو لباس ذكـوري) أحْسَـسْتُ بهواءٍ منعش يهبُّ من بعيد يَدْفعُني فاستسلمت له كورقة ترتفع بخفة. بغتة، هبطَ من السماء نورٌ ساطع، نور يكاد لا يطاق. كـان من العنف بحيث رأيت كُرة معلقة... كنت كالعارية لم يعد شيء يُغلفنِي أو يحميني، وأمامي مباشرة كان هناك في الأفق... دارٌ كلية البياض كانت قائمة فوق صخر عال" (ص 148). إن ما يجري لا يدفع الراوية إلى التـساؤل ولا تثير فيها الخوف أو الفزع. "كنت وحيدة، منفردة في تلك العزلة الرضيّة التي تسبق حدثا كبيرا" (ص 148).

إن الـــسكينة والرضى حالة "للعجيب" وليس "للعجائبـــي" على الـــرّغم مـــن أن "تودوروف" أن يرى أن حدثا واحدا من العجيب لا يمكن أن يكون مؤشرا في التعميم على أن الحكي الذي أمامنا ينتمي إلى جنس آخر. أي أن حدثا فوق طبيعي واحد لا يمكن أن يؤسس لجنس العجـــيب أو العجائبي[1]. ويرى أن الموقف والوضع الذي يجد القارئ نفـــسه فيه هو الذي يحدث هذا الانتقال من جنس لآخر. وفي الفصل الأخـــير كان على الراوية أن تصل إلى نهاية تلك التحوّلات لتستقر في التجـــربة الأخـــيرة. وهي بمثابة الخلاص النهائي بحيث يكون التمجيد للـــبطل أيـــن تتمّ مكافأته ويتم التعرف عليه ويَتجلى بالتالي الاختتام بإصلاح الافتقار والنجاح النهائي في الاختبار المُمَّجِد.

تَدْلـــفُ الراوية إلى الدار الكلية البياض. في المكان المتعالى أين تجد كائـــنات العزلة والهامش، نفسها، قد تخلصت من القهر والحرمان. إنها تلتقـــي في آخـــر المطاف في "هرمونيا" وفي شكل من أشكال التناغم الكـــوني. فالـــولي الصالح فضاءٌ لمصالحة الذات مع الوجودِ واكتشافٌ للمُـــضيءِ في الكائن بعد تجْربَة الألم والوِلادة. إن موت الجلاسة كان بالنسبة لها وِلادة أخرى. والموت غيابٌ كما أن القنصل قد غاب أيضا. والـــراوية (المـــرأة) كانت قد غابت في غَياهب السجن، وفي غياهب الجـــسد وراحت في ذاتها نـــزولا إلى أقصى العَتَمات. "غدا كل شيء جلـــيا في الـــذهن كنت أفكر في أنه لا يوجد بين الحياة والموت سوى طبقة رفيعة جدّا" (ص 148).

إنهـــا تجـــربة العودة إلى الأصل، إلى الذات المنسجمة مع نفسها، يقـــول ميـــشال فوكو "إن البحث عن الأصل... معناه السَعْيُ الحثيث

(1) ينظـــر تـــودوروف. مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــي. تر. الصديق بوعلام ص. 76.

لإيجـــاد ما قد تمّ وكان إيجاد "ذات". ذات بصورة يُفترَضُ أنّها تُطابق نَفسَها تمام المُطابقة، معناه أيضا اعتبارُ كلّ ما حدثً من تَحْويلٍ، رَحيلٍ وتنكرٍ عوارض طارئة. البحث عن الأصل معناه في الأخير الشُّروع في إماطةً اللّثام عن هويةٍ أولى... ويفترض في الأصل أيضا أنه موجود دَوْمًا قبل السَقطَة والتّدهورً. قبل الجَسد، قبل العالم والزمن، إن الأصل موطنُ الحقيقة ومستودعها"[1].

بهـــذا تنتهـــي الذات بالعودة إلى الينبوع الأول وإلى الحالة التي لا ذكورة فيها ولا أنوثة.

---

(1) ميشال فوكو. تظام الخطاب. جينيالوجيا المعرفة. ص. 50.

تجليات العجائبي
في الفضاء والزمن

أ. إضاءة منهجية

لا يمكـــن تصور حركةٍ لا تجري في الزمان والمكان، حتى ولو كانت تخيّيلية. وما من مغامرة في الرواية أو خارجها إلاّ جعلت لها مكانا تتجسَّد فـــيه حركتُها، وإن استعمالها - أيضا - للمكان بوصفه فضاءا للأحداث يـــتجاوز الإشـــارة البسيطةَ إلى ذلك الإطار الذي يوهمنا بواقعية ما نقرأ، لِيُـــشير إلى أنه اشتغال على دلالاتٍ تتجاوز النص (Un hors-texte)[1]. وقـــبل هذا، فالمكان عِشرة الإنسانً مع المحيط الذي يتفاعل معه. و"يمكن القول إن المكان الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر. من حيث خبرة الإنسان بـــه وإدراكـــه له، يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان. فبينما يُدرُك الزمانَ إدراكًـــا غـــير مباشر من خلال فعله في الأشياء. فإن المكان يُدرك إدراكا حسيًا مباشرًا"[2]. على أن البشر كما ترى "سيزا قاسم" يلجئون دائما إلى التجـــسيم الحـــسي لأفكارهم وتصوُّراتهم للعوالم المادية وغير المادية. إن علاقـــتهم بالمكـــان تُحَـــدِّدُ قِيَمَهُم الفكرية والاجتماعية والنفسية فيصبح

---

(1) C. F. J. p. Golden Stein pour lire le roman Ed. Duculot. Paris 1989. p. 88.

(2) سيزا قاسم. دلالات المكان. مجلة ألف. عدد: 6. 1986. ص. 79.

"الـــسُمو والـــتدني" مظهران أخلاقيان مثلا، و"الرفيع والوضيع" مظهران اجتماعـــيان وغيرهـــا من القيم المرتبطة أساسًا بالتصور المكاني. "فالإنسان يحـــاول أن يقـــرّب لنفسه المُجَرَّدات من خلال تجسيدها في ملموسات... فاللامتناهي يصبح عند معظم النّاس مكانًا مُتّسقا ويُصبح ما هو:

- عالٍ/منخفضٌ = قيّم/غير قيّم.
- يسار/يمين = شرير/خيّر.
- قريب/بعيد = الأهل/الأغراب.
- مفتوح/مغلق = قابل للفهم/مستعصٍ على الفهم"[1].

لـــذا فـــإن خبرة الإنسان بالأمكنة هي خبرة ثقافية يصنع الوعيُ واللاوعي فيها مخِيْاله، ويشكّل إدراكه للوجود.

هـــذه الأمكنة أنواع، بحيث أنّها كلّها خاضعة لشكل من أشكال الُسلطة، منها ما هو:

1. "عـــندي" وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي حميميا أيضا
2. "عـــند الآخـــرين" وهو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أنني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث لابدّ أن أعترف بهذه السلطة.
3. الأماكن العامة: ليست مُلكًا لأحد، فالفرد ليس حرًّا بل عند أحد يتحكّم فيه.
4. المكان "اللامتناهي" ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليًا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء[2].

---

(1) المرجع السابق. ص. 84

(2) ينظر م. ن. ص. 82.

وتلاحـــظ "ســـيزا قاســـم" نقلا عن "يُوري لوتمان" في كتابه "مـــشكلة المكـــان الفني" أن هناك مجموعة من التقابلات الثنائية في إدراك المكان. إذ هناك أماكن جاذبة وأماكن طاردة: الجاذبة تُساعد الاستقرار والطاردة تلفظ الإنسان وتشرّده. مثل البيوت التي تصبح كالقواقع بالنسبة للبشر حيث الدفء والأمان بحسب رأي "غاستون باشـــلار"، وفي المقابـــل الـــسُجون لتي تعد أماكن القهر والعزل، والإقـــصاء والتهمـــيش. وقد تكون نفس الأماكن جاذبة وطاردة. "والأمـــاكن الضيقة المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الوُلوج، وقد تكون مطلوبة لأنّها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدًا عن صَخَب الحياة وتكون صورة للرّحم"[1].

نلاحـــظ أن مـــن أهـــم الثنائـــيات التي تميّز المكان أيضا ثنائية "داخـــل/خارج"، أي إقليمية الخاص وإقليمية الآخرين. وهما تتعارضان فيه بالضرورة مما يقابلها تعارض "الأنا/الآخر".

إن المـــسألة مبنـــية علـــى التقابل والتعارض والثنائيات مما يولّد الـــصّراع. والأنـــا المنـــسجمة مع ذاتها، لا تهتم إلاّ بما يشكل نطاقها الإقليمـــي، أما ما هو خارج عنها فهو خارج اهتمامها الذي قد يكون مـــستغلقا ومـــثيرًا للرعب، كما أن الإنسان بحسب تعبير سيزا قاسم "موزع بين الداخل والخارج، وما بين الرّغبة في الانتشار والانطلاق من القـــوقعة التي تغلفه (أي جسده) وبين الرّغبة في الانكماش والتقوقع في حـــركة جـــذب نحـــو الداخل"[2]. هذا النـــزوع إلى حرية الحركة والتفكير، يصطدم بالآخر الرّاغب في التسلط. "فالحرية هي إذن مجموع

---

(1) م. ن. ص. 83.

(2) م. ن. ص. 80.

الأفعــــال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي"[1].

هـــذا عن الرّغبة في الخروج من الحدود التي ترسمها السلطة من خـــلال توســيع حقـــل فاعلية الإنسان الذي لا يرضى بالمحدودية، فالإنسان كما يقول غاستون باشلار "توّاق إلى حيث لا يوجد"[2]، أي راغب دائما في الذهاب عبر التخيّيل والذاكرة واللغة إلى أماكن كـــان فـــيها مُتنَاغِمًا مع ذاته، أو يريد أن يصبح فيها مُتناغمًا مع الآخرين.

تقـــول سيزا قاسم أيضا" إن الإنسان لا يدرك المكان إلاّ إدراكًا حـــسيا أول الأمر. إذ تبدأ معرفة المكان "بِخِبْرَة الإنسان لجسده: هذا الجـــسد هـــو "مكـــان" - أو لنقل مَكْمَن - القوى النفسية والعقلية والعاطفـــية والحيوانـــية للكـــائن الحي"[3]. إذ يعتبر الجسد حيّزًا أشبه بالقوقعة؛ فالفرد محاط بمجموعة قواقع أقربها إليه جلده الذي يمثل الحدّ الفاصل بينه وبين العالم ثم تتوالى القواقع تباعًا أقربها إليه جلده ثم ثيابه ثم مجـــال حـــركته، ثم الغرفة فالبيت ثم بشكل تراتبـــي حتى يصبح العالم بَيته.

لكـــن الإنسان لا يعيش إلاّ في جسده، يحيي به فإذا أصيب هذا الجسد انقطع وجوده. إن الجسد إذن بيت الإنسان الأول.

هذا عن المكان عمومًا. أما عن الفضاء الروائي فذلك أمر آخر.

---

(1) م. ن. ص. 82.

(2) غاســتون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هَلْساَ. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط2. 1984. ص. 79.

(3) سيزا قاسم دلالة المكان. ص. 79.

ب. الفضاء الروائي

نحـــن نعلم أنّنا لا يمكننا أن تنـــزع الصفة التمثيلية عن الأدب (Représentativité) ولا يمكن أيضا اعتبار النص الممثِل (Représentant) مطابقـــا تمامـــا للواقع. إن اللغة تفعل فعلها، إذ يتحول فيها المكان فضاء لا يحيل إلاّ على ذاته. فالفضاء الروائي فضاء لغوي محض. يعدّ مكوّنا مهما من مكونات السرد "وهو لا يوجد إلاّ من خلال اللغة فهو فضاء لفظي (Espace Verbal) بامتياز. إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[1]. ولا يعرّف أو يدرك إلاّ مـــن خلال الملفوظ القصصي فهو يملك صبغة استثنائية في الرواية؛ يَنـــزاحُ عن المكان المعتاد الذي يعيش فيه ليتشكّل كعنصر من بين العناصـــر المكـــوّنة للحدث الروائي. "وسواء جاء في صورة مشهد وصـــفي أو مجـــرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[2].

إنه ليس مجانيا فهو يساهم في تطوير العقدة، لأن الحركة ستؤدي حـــتما إلى الانتقال وتغير الأمكنة مثلا، وفي بعض الأعمال قد يتجاوز وظيفة تأطير الحدث ليصبح ذاته عنصرًا بنائيا[3]. ومن ذلك يمكن اعتبار الحيّـــز "عنـــصرًا مركزيًا في تشكيل العمل الروائي. حيث يمكن ربطه بالشخصية واللّغة والحدث ربطا عضويا"[4].

---

(1) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص. 27.

(2) المرجع نفسه. ص. 30.

(3) J. p. Golden Stein. Op. Cit. p. 98.

(4) د. عـــبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. المركز الوطنـــي للـــثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ديسمبر 1998. ص. 143.

بهـــذا يـــصبح الفضاء أحد العناصر الفاعلة في المغامرة المحكية ومحفزا للشخصية على القيام بالأحداث وعلى الفعل القصصي. وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنّه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخييليا أساسًا ومن خلال اللغة التي يستعملها. ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان[1].

هكـــذا يمكـــن الاعتماد على مفهوم الفضاء الروائي لكشف عن تجليات هواجس الشخصيات وعن رؤيتها للوجود. إذ أن المكان يساهم في خلـــق المعنى داخل الرواية[2]فلا يكون تابعًا بل يمكن أن يتحول إلى أداة للتعـــبير عـــن موقف الأبطال من العالم. "إننا ننسى غالبا أن هناك تأثيرًا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه"[3].

ج. فضاء العجائبي

بمـــا أن الفـــضاء النصي هو فضاء لغوي، فإنّه يمكننا استقصاؤه والـــبحث عـــن دلالات اللغة التي كوّنته. لأن العجائبـــي المتمثل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق – الطبيعية يحتاج في تجليه إلى أمكنة، هذه التي يجب أن تتلائم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل أو التردّد. هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الراوي لتصبح مسرحًا للتحولات ولأعطاب الإدراك. بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندَّغِمُ كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات.

---

(1) ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص. 30.
(2) ينظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص. 70.
(3) حسن بحراوي. ص. 44.

يقول "دونيز ميليي" (Denis Mellier) "إن الأماكن التي تتضمن سـرّ الأزمنة الغابرة بما فيها من تأثير سيء، تساهم، أيضا، في تحديد اللعنة التي تلحق بأصحابها... بحيث أنه في كثير من القصص قد تصبح عنصرًا أساسيًا يبرز القوّة التشخيصية للعجائبي"[1]. وبالإضافة إلى ذلك فإن وصف الدواخل والهندسات المكانية يعدّ استعارة حيّة عن الدخيلة المريضة أو الهذيانية للشخصية. "لقد أصبحت الطوبوغرافيا (La topographie) العجائبية للمسكن، الفضاء الرمزي الذي يتقابل فيه الداخل مع الخارج. وتتقابل فيه واقعية الأشكال مع الذاتية ولا يمكن بذلك، أن يكون المكان محتملا ولا رائقا لأن المستحيل يبرز ليخلخل البنية الذهنية المهزورة التي شكلته"[2].

يمكن أن نقول إذن، أن الفضاء يخضع لرؤية الراوي للوجود من خلال اللّغة متى ما تجاوزت هذه وظيفتها التواصلية لتصبح إشارية، تخييلية، يمكن أن تحيل على عوالم أخرى غير واقعية. فإذا تعلق الأمر بالعجائبي فإننا نلاحظ أنّه يتجلى في فضاءات معيّنة ولا يتجلى في أخرى. بحيث أن الأماكن المغلقة أكثر ملائمة لانبجاس الظواهر، والصور العجائبية، بدلا من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعدّ مرتعًا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب.

وفي الأخير نخلص إلى أنه بالاستعانة بمفهومي "الداخل والخارج" وما ينجرُّ عنهما من ثنائيات ممكنة كـ (مفتوح، مغلق، معتم، مضيء، وهكذا..) نستطيع القبض على الدلالات المتاحة، عند التعرض للفضاء الروائي كما يعرضه الخطاب. وسنختبر أيضا، هذا التقابل والتقاطب

---

(1) Denis Mellier. La littérature fantastique, Ed du seuil coll. mémo. Fev. 2000 p. 52.

(2) Denis Mellier. Op. Cit. p. 53.

بين فضائين أحدهما مفتوح والآخر مغلق لكي نلبـــي ضرورة منهجية ولنختبره قُدْرِتهما على إثراء التحليل والاستنتاج.

1. الفضاءات المغلقة

- الدروب والبيوت

وهـــي الأمـــاكن الـــتي ترمز إلى النفي والعزلة. والكبت إذ أن الانغلاق في مكان واحد: تعبير عن الحجز وعدم القدرة على الفعل أو الـــتفاعل مع العالم الخارجي[1]. لأن الخطر يأتي منه أو لأنه يمارس علينا سلطة، فالذات واقعة في فخ أو متاهة يكون "الخارج" تجسيدًا لها.

تـــنكمش الذات إذن في قوقعتها لتحمي نفسها من اعتداءات الآخـــرين تؤثث مكانها أو مكمنها بالذكرى أو الحلم. وبالتالي فإن المكـــان المنغلق على الذات، سيحاول أن ينفتح على الخارج بطرق أخـــرى غير التواصلية المألوفة بالاستيهام مثلا. ثم إن الفضاء الأول الـــذي خبرناه بعد الجسد هو البيت إنه البيت العائلي والغرفة الذي نشأنا فيها. وعلى الرغم من أن "الحياة تبدأ بداية جيّدة. تبدأ مسيّجة محمـــية دافئة في صدر البيت"[2]. وعلى الرّغم من أن البيت العائلي يوحـــي دائمـــا بالاستقرار والدفء. فإن "الشخصية الراوية في ليلة القـــدر لا تجد في نفسها أيّ حميمية تجاه هذا النوع من الأماكن بل يثير لديها الغربة"[3].

---

(1) ينظـــر الطاهـــر روانية. الراوية وفعاليات القص قراءة في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون. مجلة التبيين العدد09. الجزائر. 1995. ص. 43.

(2) غاستون باشلار. جماليات المكان ترجمة غالب هلسا. ص. 38.

(3) الطاهر روانية. ص. 44.

في الـــبداية نجـــد أن أول فضاء في القصة (Histoire) تحكي عنه الشخـــصية الرّاوية، بإشارات مُبْهَمَة، وسريعة هو غرفة اعتراف الأب لـــيلة الـــسابع والعشرين من رمضان (ص 17). لم يرد أيّ وصف لها ولكنـــنا نفهم على العموم أنّها غرفة مطلة على الشارع، وأنها فوق، في أحد الطوابق ومنها يُسمع آذان الفجر ومنها تُسمع مفرقعات الأطفال في تلـــك الليلة. فهي لم تكن سوى فضاء لاعتراف الأب بالمسخ الذي كـــان ســـببًا فـــيه. وتوصف على أنّها كانت مظلمة وعلى أن بعض الـــشموع كانـــت موقدة فيها، إلى أن فعل الموت فعله في الأب. وقد اعترف للفتاة فيها، بأنها امرأة. عند الفجر مات و: "تسرّب شعاع من الـــشمس إلى الغرفة. كان كلّ شيء قد انتهى. سَحَبْتُ يدي بصعوبة. وبسطت الغطاء 'على وجهه، وأطفأتُ آخر الشمعة". (ص 24). ليس هذا فقط. فإن هذا البيت الذي حلت عليه اللعنة كان واسعًا جدّا وبه عـــدّة طوابق محاطة بالسرّ. لقد كان يسوده نوع الأسى في النهار و"في اللـــيل كـــان يُنيخ على الدار ثِقل كبيرٌ من جراء الصمت والندامات" (ص 42). وقد كان أهله فيه غرباء. إن هذا ما يفسّر ذلك الاستحضار العجائبـــي، لمشهد إحراق البيت العائلي من خلال الهلوسة. "كانت لنا حجرة في العمق القصّي من الدار الكبيرة. نوع من المخزن حيث كـــنا نحفـــظ مُؤَنَ القمح والزيت والزيتون... حجرة لا نافذة لها، معتمة وباردة... يسودها الخوف.. كان أبـــي قد احتجزني بها ذات مـــرة. كـــنت أرتجـــف من الغيظ والبرد. إن صورة تلك الحجرة غير المـــضيافة هي التي فرضت نفسها في المقام الأول. ولكي أتخلص منها، استدعيتُ، من قلب أرجوحتي أبـــي وأمي وأخواتي السبع وأومأت لهم بدخول الحجرة وأوصدت اللباب مرتين ورششته بالنفط وأضرمت فيه النار" (ص 57).

إن الـــرّاوية هنا تمزج البيت بمعناه، وبالذكرى والهلوسات للدلالة علـــى وظيفة المكان المغلق. إن الجسد والبيت يتشاكلان هاهنا. إذ يُعَدّ الخـــلاص مـــن الماضـــي شرطا لتحقيق الذات. يقول غاستون باشلار "الكـــون يـــصوغ الإنسانية والبيت يصوغ الإنسان"[1]. وهاهو البيت العائلي يصوغ الفتاة على أنها ذكر.

هـــناك بيت آخر يردُ في الرواية، البيت الذي وجدت فيه الراوية نفـــسها مع تلك الشخصتين العجائبتين. القنصل والجلاسة. إنه صورة أخـــرى عن البيت العائلي ومرآة له. فهو منعزل ولا يمكن الوصول إليه إلا بعد رحلة عبور رهيبة عبر دروب ضيّقة، رطبة ومظلمة. "كان علينا لوصـــول إلى الـــدار أن نَعْبرُ عدّة أزقة تتداخل بعضها في بعض حَسَب رسم خَطته الصدفة أو إرادة بنّاء فاسِد" (ص 51).

إن الـــدرب الـــذي تسكنه الجلاسة مع أخيها. أشبه بالمتاهة التي لا يـــسكنها إلا كائنات الظلمة. الكائنات الملعونة فهذا "درب ضيّق بحيث لا يـــسمح إلاّ بمـــرور شخص واحد" (ص 52). مرورًا ببيوت تحمل أسرارًا محـــرّمة، جـــرت فـــيها فضائع ومصائب. "خلف هذا الباب تحرك الشؤم طـــويلا.. فقـــد أنجب أطفالا من امرأة عاقر.. وسبّب الجفاف.. متبوعا بأمطـــار طوفانية هنا مكتب الشؤم" (ص 52). إنه "درب مُقفِر وضيق.. علـــى الجـــدار نمـــت ما يشبه رمانات يابسة. وعلى مواضع ملساء مطلية بـــالجير.. كانـــت هناك كلمات وأقوال ورسوم فاحشة وخربشات.. في ذلك الدّرب الذي بسِعَة القبر. كنت ألتقي بأبـــي وجهًا لوجه" *(ص 58)*.

"لقـــد كان ذلك الدّرب الضيق درب الخزي. وكان يفضي إلى الهاويـــة.. كـــنت فضولية وكنت أريد الذهاب إلى النهاية.. لقد هجر

---

(1) غاستون باشلار. جماليات المكان ترجمة غالب هلسا. ص. 68.

الـــسكان ذلك الدرب لأن إحدى الإشاعات.. كانت تقول بأنه يقود إلى الجحـــيم، يـــؤدي إلى ساحة تعرض بها رؤوس الموتى مثل البطيخ الأحمـــر. فلم يعد أحد يمرّ من هناك. درب ملعون. كان يلجأ إليه من حين لآخر ميّت هاربٌ من الجحيم". (ص 58)

إن هذا الوصف يعطي صورة عن دواخل الراوية عن المكان الذي تـــساكن فـــيه القنصل والجلاسة اللذان يبدوان أنهما يستمتعان في هذه الأمكـــنة، بما أنّها مرتع سلوكاتها وبما هي صورة عن دواخلهما أيضا. وهاهـــو البـــيت أخيرًا: "كانت الدار مكونة من طابقين لم تكن كبيرة ولكـــنها تشرف على الدور الأخرى.. في الصيف كان الناس يعيشون فـــوق السطوح.. أخذت أنظر إلى الجدران. كانت الرطوبة قد رسمت علـــيها لطخات برزت منها أشكال بشرية متعضّنة.. ولكثرة التحديق فيها أخذت تتحرّك" *(ص 52)*.

يـــبدو أن المكـــان يتجاذب هنا بين الداخل والخارج. بين الذات المريـــضة، والخارج الذي لا يستطيع أن يبقى حياديا، أمام ألم الإنسان. فإنـــه ينطبع فيه. يقول غاستون باشلار: "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا. ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكـــان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط. بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود"[(1)]. وإن الوجود العجائبـــــي هنا يتميز بذلك الشعور بالغربة في جميع الأمكنة، حيث تلغى الحواجز ما بين المادة والروح كما يقول "تودوروف".

أما غرفة القنصل حيث يكمن السرّ فإنها "كانت مضاءة بنافذتين نظـــيفة مـــرتبة.. بها خليط من الألوان في الأثواب. وبها زربية بربرية

---

(1) غاستون باشلار. جماليات المكان ترجمة غالب هلسا. ص. 31.

تضفي على المكان بهجة ودفء. بها خزانة صغيرة للكتب المرقونة على طريقة البرِيل" (ص 61). وبها خزانة أخرى للملابس، بها سلسلة من الأدراج.. في الدرج العلوي عدّة حزم من المفاتيح معظمها صدئة.. مفاتيح مكسورة.. مسامير من جميع الأشكال والأحجام ودرج فيه حوالي عشرين ساعة كلها تدور وكلّ واحدة تشير إلى وقت مختلف.. درج فيه أنواع كثيرة من النظارات.. ووصفات أطباء العيون.. وفي درج آخر أيضا: عدّة مواسٍ للحلاقة مرتبة بعناية.. "وعين خروف تسبح في سائل مصفر، كانت تبدو حيّة. كأنها هناك لتحرس المراسي" وفي آخر درج: مُسَدَّسٌ مُلَمَّعٌ بعناية" (ص 91). إنه فضاء في معظمه داخلي كما يقول القنصل نَفْسُه. "وأنا أثثه بمبتكراتي الخاصة. فأنا مضطر إلى اللجوء إلى ما يقطن غرفتي السوداء.. إنها سرّي.. وأنا يحدث لي أن أخاف مما أعرفه عنها" (ص 92)

إن غرفة القنصل هي ذاته المتجسمة بحيث أن أفكاره حادّة ومزاجه أكثر حدّة من أمواسه المصفوفة. ونافذتي غرفته المضيئتين استعارة لعينين غائبتين والمسدس استعارة أخرى لما هو ناقص في رجولته المسلوبة. والمفاتيح أيضا.. كلّ هذه الأشياء التي يحتفظ بها صورة عن أفكاره وهواجسه فالغرفة والبيت يمثلان طبقة من القوقعة التي نلبسها لكي نحمي أنفسنا من رعب الخارج. إن الغرفة "الأنا" مغلفة في البيت "الأنا الأخرى" المغلف أيضا في الدرب الملعون. كلّها أقنعة سرعان ما تسقط بالانفتاح على العجائبي الذي تستثيره اللغة. يعيش القنصل أناه في غرفته يخبئها في أوراق البريل وفي مذكراته. لذا فهي مغلفة بالسّر يطبعه الخوف.

انطلاقا من هذا نلاحظ أن هناك تراتبية مكانية، حيث أننا ننتقل من العام إلى الخاص، من الواسع إلى الحميمي. من المدنية التي دخلتها

الشخصية الراوية إلى الدرب، إلى البيت، إلى الغرفة.. إلى الأدراج.. إلى الكتب.. إلى الكلمات.. إلى الحروف.. في رحلة بحث عن فهم الذات والمستغلق فيها. إن صفة المتاهة المنغلقة على ذاتها التي يتخذها الوجود الملغى والمقصي بالنسبة للشخصية تجعلها تتخذ العداء والحذر دَيْدَنًا. لأنها فقدت الأمان منذ أرغمت على تغيير جوهر وجودها الأصل. ومنذ قذف بها في هذه المملكة اللعينة لتخوض حربًا تكون فيها ولادتها. فقد أصبح المكان متواطئا أيضا في هذه المغامرة. "كان يسود جو مكون تارة من الارتياب وتارة أخرى من التواطؤ. لقد وجدُتني أكثر فأكثر في قلب المأساة كانت وقائعها تلك تجري منذ أمد طويل كنت الشخصية التي تنقص تلك المسرحية التي كانت الدار خشبتها" (ص 90).

يمكن أن نعكس هذه التراتبية لننطلق من الذات المبهمة إلى الكلمات إلى الكتب، الأدراج، الغرف، البيت... حتى نصل إلى العالم.. لكن صورة الوجود المغلق هي التي تغلف الشخصية إنها تحاول الانطلاق.. فتجد العالم يكن لها العداء.. فاعتبار أن "ألهناك" هو اللامتناهي ذلك المتسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة. وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه.

إنه جدل الرغبة في الانكماش والرغبة في الانتشار، والكمون في الجسد كما في الذهاب به أو دونه إلى اللامتناهي.. دون حشية الذوبان في ما هو لا نهائي.

- الحمام/الماخور/السجن

إن هذه الأماكن، ليست ذاتية.. هي أماكن مأهولة بأناس آخرين.. لكنها أماكن خطيرة، تغلّف السّر أيضا وهي رطبة مظلمة، مخيفة.. إنها مأوى للشياطين. فالحمام يوحي إلى الجنّ والرّغبة والجنس.

باعتـــبار أن البشر يتعرّون فيه ويلغون ثيابهم ليُكشف المستور وهو في المخيّلة الشعبية مأوى الجنّ ليلا.

في الفـــصل الـــسادس (ص 49)تبرز جنيتان للشخصية الراوية، وتريدان غسلها بالصابون، فتخرج مرعوبة من ذلك المكان. وإذ تراهما الجلاسة على هذه الحال، تسألهما فتجيب أن جنيتان حاولنا الظفر بها، وعلى الرّغم من سيماء التصديق أو عدم التصديق والأنكار والإقرار التي تتميّـــز بها هذه المشاهدات. فإن المخيّال الشعبـــي يقبل بهذا النوع من الكائنات. بل ويصنع له صورًا تتراوح ما بين الألفة والرعب. ولنلاحظ هـــذا الوصف للحمام في ذلك اليوم الذي قرّر القنصل دخوله مع أخته ومدعوتهما. "وحدها الحجرة الرئيسية للحمّام، كانت مضاءة قليلا. أما الأخريين فكانتا مظلمتين. كان هناك غبش لا يمكن معه لبًصَرٍ حَادٍّ أن يميّـــز الخـــيط الأبيض من الخيط الأسود إلاّ بمشقة. ولو كان الالتباس النفس ضوءُ لكان ذاك هو ضوءه. كان البخار يسربل الأجساد العارية. وكانت الرطوبة الراسخة من الجدران على شكل قطرات رمادية تغتذي بالماحكـــات الـــتي عرفها ذلك الصالون طوال الزمن... وفي الحجرة الداخلية الأشد عتمة لاح لي شبح، جسد فتاة معلق في السقف وكلما اقتـــربت كان الجسد يشيخ حتى اللحظة التي وجدتني فيها وجها لوجه مـــع أمـــي" (ص 67). وتضيف الراوية: "هل كنت في عزّ النوم أم في قلب الحمام؟" (ص 69).

إن هـــذه المقاطـــع تـــؤكد الطابع الالتباسي لما يجري من خلال الأجـــواء الـــرطبة والمظلمة التي تَكون عادة مرتعا لمخاوف الناس من أنفسهم ومن العالم. إن الحمام بهذه الصورة فضاء العجائبـــي بامتياز. حـــيث أنه فضاء الرّغبة والعرّي. وما كان وصف الحمام هنا إلا تمهيدا للكشف عن أحد خاصيات الأدب العجائبـــي، وهي وصف ارتكاب

المحـــارم حيث أن الشخصية الراوية تجد القنصل في وضع شاذ. لا يمكن إدراك بـــشاعته إلا في أجواء الحمّام يقول "تودوروف" "يسجّل الأدب العجائبـــــي عدّة تحولات للرّغبة، لا ينتمي أغلبها بالفعل إلى الفوق - طبيعـــي وإنمـــا بالأحرى إلى غريب مجتمعي. ذلك أن ارتكاب المحارم يشكل هنا إحدى المتغيرات الأكثر رواجا"[1].

ثم إن الـــرغبة الجنسية بوصفها موضوعة عجائبية، تتضح في هذه الـــرواية في مكانين هما الغاية. حيث التقت الراوية بالرجل الأول، على الـــرغم مـــن أن الغابة مكان مفتوح ومغلق معًا وفي الماخور.. إلا أن الماخـــور باعتباره فضاء حركة القنصل والجلاسة، ليست فيه ظهورات عجائبية أو كائنات مثيرة أو مدهشة. لكن موقعة وطريقة الذهاب إليه تثير الكثير من الرهبة. إذ أنّ الأخ والأخت يذهبان معًا إلى هذا المكان المحرّم تواطؤ، وهذا ما يفسّر التطرف والعُصَابية التي تَمَيّزَانِهما.

يـــرى "تـــودوروف" فـــيما يخـــص الرّغبة الجنسية "أن الأدب العجائبـــي يتعلق تخصيصا بوصف أشكالها الجامحة مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة. وإذا شئنا قلنا: تحريفاتها". تقول الشخصية الراوية في وصـــف العـــبور إلى المأخور: "مرّرنا أمام الدار الشهيرة، وقد كانت تُعْـــرَفُ بسهولة. طلب منّي القنصل ألاّ أتوقف فقادني إلى درب مظلم وتوغلـــنا عبر باب واطئ في رواق لا ضوء فيه. كُنَّا محاطين لأوّل مرة بـــنفس القـــدر مـــن العـــتمات" *(ص 97)*. وتقول أن مضيفة المكان "أنـــزلتنَا غرفة قذرة" *(ص 97)*. إن التجربة الجسد في هذا المكان هي نـــــزول أيضا في دهاليزه المظلمة المعبّر عنها بالجنس المحاط بالدياجي والـــسّر فالجـــسد دهليز للجنس. لذا كان الماخور استعارة للجسد في

---

(1) ت. تـــودوروف، مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــــي.. ت. الصديق بوعلام. ص. 167.

تحـــولات الـــرّغبة فيه. بما أنه يحيل إلى الدنس وإلى الظلمة. فهو يعرّف علـــى أنه مأوى، الروح فيه غريبة تسكن مكانا رطبًا.. كما أن الجنس اللصيق بالجسد لا يتأدى إلا في هذه الأماكن.

لذا كان هذا الفضاء تعبيريًا أكثر منه فضاءًا تتحرك فيه الشخصية، إنه فضاء انتقال من عطالة الجسد الذي لم يكن أنثويا، ولم يكن ذكوريا إلى وظيفـــته الجنسية البحت، هذه التي تعدّ أدنى الوظائف بالمقارنة مع تلك الروحانية المتسامية فالجسد قبر إذن.

- السجن وتحقق الذات

إن أهم محطة في الرواية هي السجن. بعد بيت القنصل، إنه تجربة خاصـــة جـــرت فيها تحولات مهمة في تكوين الشخصية، وفي مصير الحكاية نفسها. فهو نقطة التمَفْصُل الرئيسية في الحكاية ذاتها. أين تأخذ القصة منحى آخر يغير النهايات جميعا. يعدّ السجن عادة فضاءًا "للعزل الفـــردي القسري، الفردي، والجماعي ووضع الذات بين قوسين، أي تعلـــيق وجودها في حدود الإمكان لا التحقق. وبما هو فضاء للحجز الجسدي فهو مجال للموت البطيء والسريع، للعذاب الجسدي والنفسي وللـــرتابة القاتلـــة. السجن بهذا المعنى قبر وإقبار الجسد حيّا... وإنهاك للوعـــي وتـــضخيم لعفة الغرائز ووحدانية الكائن وفصم لكل ما يربط الـــذات بالآخر"[1]. ويشكل السجن بهذا المعنى أيضا انتقالا من الخارج إلى الـــداخل. من العالم إلى الذات. إنه محاولة تدمير الكائن بحرمانه من مجـــال تحركه، مع تجريده من جميع أشيائه. وبخاصية بتجريده من اسمه. وإلـــصاق رقـــم مكانـــه. إن نفي الاسم يعدّ أقصى درجات التدمير والإقصاء.

---

(1) فريد الزاهي. الحكاية والمتخيّل. ص. 56.

في السجن تقوم الراوية بمغامرة أخرى هي نزول في الذات. فالبحث لم ينته بعد. لابد أنه قد بدأ هنا. "في السجن، سرعان ما انتظمت حياتي. لم أعتبر الحبس عقابا. فبعد أن وَجَدَتْنِي بين أربعة جدران تبيَّنْتُ كم كانت حياتي كرجل متنكر تشبه السجن... فقد تمّ تحويل قدري، وتمّت معاكسة غرائزي، كما تغيير جسدي" (ص 113). "كانت زنزانتي ضيقة وقد افتتنتُ بها. أقصد أن أقول لكم بأنها كانت مُسْبَقًا تجسّد القبر. فكنت أعتبر تلك الإقامة جزءًا من الاستعدادات للرحيل الأكبر" (ص 113).

لقد تحوّل السجن من مكان للقهر والحرمان إلى مكان للرّحيل. أيّ رحيل تقصد؟ إنه الرحلة الضرورية في التحولات الجسدية. فمن خلال الأمكنة الضيّقة يفتح الخيالُ مناطقَ.. أماكنَ للحرّية وللهروب بحثا عن المكان الأول. لذا فالسجن هنا قد اتخذ صفة الرّحم المكان الذي تتشكل فيه الذات الأولى الطاهرة البريئة، الخالصة، التي لم تتعرض بعد للتشويه.

وقد زادت الراوية عبر وضع عصابة وإغلاق منافذ الضوء في الزنزانة من العتمة لكي تتوغل أكثر فأكثر في البحث وحتى يصبح أيضا "السجن معادلا موضوعيا لعمى القنصل، ويشأ بينهما تقابلٌ صوفي، بين البطلة والضرير الذي كان يلجأ إليها ويراها"[1]. لقد كانت تتوحد معه للبحث عن النور في الظلام، وفي العزلة تزول الحدود بين الواقع والخيال وفيها يصبحان شيئا واحدًا. "كنت أحاول دخول عتماته، آملة أن ألتقي به، وألمسه وأكلمه" (ص 114).

---

(1) عبد الله بن حلي. دائرية النص وحوار المرايا. جريدة الجمهورية.. 12 جوان 1988.

لقـــد عـــادت الراوية إلى الانشغال بالقراءات والكتابة وأخذت تـــستعيد ماضـــيها وترتب بشخوصه كما تريد، في محاولة لاستبطان الـــذات، وتغيير المصير. بينما الراوية في السجن ماتت الجلاسة وذهب القنـــصل إلى الجـــنوب. وفي الـــسجن أيضا بدأ التواصل مع الآخرين والتعاطف معهم وراحت الذات تتفتّح. "وفي الحبس حدث أمر غريب لم يعـــد ماضـــي كـــرجل متنكر يحاصرني. كان قد طواه النسيان " (ص 119).

وفي الحـــبس أيـــضا بدأت آخر انتفاضات الوعي بالذات حيث جـــرى ذلك الختان لها، وحيث التقت بعوالم لأناس مهمشين ومنسيين وقـــد أضاعت خطى القنصل في تلك العتمات، وحدثت لها ظهورات عجائبـــية، حيث كان جو الظلمة والرطوبة وطبيعة القسر. قد وفر لها الجو العجائبـــي. ذلك الذي كشف لها الحجاب عن رؤى مرعبة مرّة وأخـــرى لذيذة. وفيه تخلصت من القنصل وراحت تحاول الخلاص من ســـجن قـــصتها. "تلـــك الـــتي جعلت مني طفلا من الرّمال والرّيح. ستلاحقني طيلة حياتي... ولن تدع مكانا لشيء آخر. كانت قصتي هي سجني.. كنت أحمل سجني معي كقفص فوق الظهر" (ص 135).

نلاحـــظ أن هناك تقابلا بين الذات (الداخل) والعالم (الخارج)، ولم تكـــن هـــناك رغبة في الضياع في الخارج. وكما أن هناك تراتبية للوصول إلى الذات الخالصة عبر تجربة الولادة مرّة أخرى يقول ميخائيل باخـــتين في كـــتابه الأنتـــربولوجيا الفلسفية "إن الأنا تختبئ في الآخر والآخرين. إنّها ترغب في أن تكون أنا أخرى للآخرين، أن تخترق عالم الآخـــرين كآخر وأن تطرح عنها ثقل الأنا المتفردة"[1]. وبهذا الانفتاح

---

(1) ت. تـــودوروف. ميخائـــيل باختـــين المبدأ الحواري ترجمة فخري صالح. ص. 181.

يـــضيف باخـــتين "فإني أحقق وعيي الذاتي. وأصبح ذاتي عبر كشف نفـــسي للآخر عبر الآخر وبمعونته... إن انقطاع الذات عن الآخرين وعزلها لنفسها وانغلاقها هي الأسباب الرئيسية لضياع الذات"[1]. لكن الآخـــر هـــو مكان القانون، والنظام الثقافي، الذي يعطي لهذا القانون صـــورته الخاصة. إنّه مكان الأب ممّا يعني محدودية الحرية. لكن السجن ينفتح بالعجائبـــي على أماكن أخرى (على الآخر) تجري فيها حوادث أخـــرى. مـــثلا: لقاء الختان ذاك. وبعده الخروج إلى المستشفى حيث التقت بالطبيب الذي تفهّمها لكنه لم يستطع لها شيئا. ثم ينفتح السجن علـــى ما سمته الراوية بالجحيم في الفصل الواحد والعشري (*ص* 14). حـــيث الصحراء واللامتناهي، أي الفراغ. تتحول البطلة فيه إلى ولية صـــالحة. تقـــول: "لم أكـــن أملك ذاكرة وكنت آتية من لا مكان" (*ص* 141). كـــان هذا اللامكان آخر محطة في الرواية قبل الخروج من السجن، وكان "لا مندوحة لي عن المرور بهذه التجربة لكي أتخلص من تلـــك الـــصور. كان لابدّ من تذكير جسدي وحواسي بمكان حبسي وبأنه من الوهم الإفلات منه بأحلام تتحول إلى كوابيس" (*ص* 145).

لـــذا هناك تراتبية مكانية تصنع واقع الرواية. وتجري فيها المغامرة باتجـــاه عكـــسي هذه المرّة من الذات إلى العالم. من حالة الاستبطان الخـــاص إلى الخروج إلى الوجود بجسد جديد. كيف ذلك؟ لقد قالت الـــراوية نفـــسها أن قصتها كانت سجنها لذا، فإن القصة هي المحتوى الأكـــبر لأمكنة أخرى أقل حجما.. وصولا إلى الذات، أي أن هناك مجموعة سجون في سجن واحد.

الحكاية ← السجن ← الجسد

---

(1) المرجع نفسه. ص. 181.

تنـــــزع الـــراوية العـــصابة وتـــرى الجسد الذي لم يعد سجنا وستتخلص قريبا من حكايتها عند رحلتها إلى الجنوب.

- المرآة المغلقة/المفتوحة

قلـــنا إن الانغلاق يحيل على العجائبـــي وأن الانفتاح يحيل على العجيب (Le merveilleux). وبما أن المرآة تحيل على المغلق، وعلى المفـــتوح معًـــا، فإنّهـــا الأداة المهمّة للتبادل بين عالمين. ولا يخفى ما لموضـــوعة النظر من دور في تقديم العجائبـــي فبدون المشاهدة البصرية لا يمكن اعتبار أن الظهورات العجائبية قد تحققت..

لقـــد لاحظنا أن الراوية لم تستعمل المرآة بوصفه حيّزا للذات إلا لحظة محاولة إثبات الأنا. كان ذلك في السجن. "كنت أنظر إلى نفسي في المـــرآة وأبتسم *(ص* 137). وبعد الخروج منه. "وضعت الأحمر على شـــفتي والكحـــل حـــول عـــيني ونظرت إلى نفسي في مرآة صغيرة" *(ص* 147).

تقـــول كاترين. ب كليمان عن نظر الطفل إلى صورته: "إن ما يجري تناوله ضمن الانتصار الذي يحرزُه صعود صورة الجسد في المرآة. إنّما هو ذلك الموضوع وهو الأكثر الموضوعات تلاشيًا لكونه لا يظهر إلا في هامشها: أي تبادل النظرات وهو تبادل الغيابات. ذلك أن النظر يـــدل علـــى المسافة الفاصلة بين سطح المرآة وجسد الذات المنعكس علـــيها"[(1)]. ولهـــذا "تُتِـــيح الـــصورة في المرآة للذات أن تقول: "هذا جـــسدي"وتؤَمِّن بالتالي، ملكيتها الوهمية على مكان وزمان كانا فيما مـــضى يفلـــتان منها. إنها الهوية بالمعنى النفسي والقانوني (بالمعنى الذي

(1) كاترين كليمان، الخيللي، الرمزي، الواقعي، مجموعة من المترجميين، مجلة بيت الحكمة، عدد 08 نوفمبر 1988، الدار البيضاء، المغرب،. ص. 27.

يكـــون فـــيه اسم الذات مكتوبا على بطاقة بجانب الصورة التي تسمح بالتعرف عليه) أما أن تكون هذه الهوية مُسْتَلَبَة... فهذا ما يقلب معنى إلى الجـــنون: ذلك أن المجنون هو الذي يقول بالأحرى، بأنه آخر غير ذاته"[1]

ويرى "تودوروف" أن ّ"الرؤية" تصاحب عادة كل ظهور للعنصر فوق – الطبيعي بدخول معادلٍ لعنصر ينتمي إلى مجال النظر "فالنظارتان والمـــرآة بـــصفة خاصـــة همـــا اللـــتان تسمحان بالتفاذ على الكون العجيب"[2]. ويضيف فكرة مهمّة.

"إن الثـــراء الحقيقي والسعادة الحقة (وهذان يوجدان في عالم العجيب) لا يتيسّر نَوالهما إلا بالنسبة لأولئك الذين يبلغون إلى النظر (بعـــضهم إلى بعض) في المرآة"[3]. ولا يكون ذلك إلا عبر اعتبار ما نـــراه غائـــبا أيـــضا وبتبادل الغياب معه أيضا "لأن الرؤية الخالصة والبسيطة تطلعنا على عالم مُسَطّح، بدون، عجائب، أمّا الرؤية غير المباشرة فوحدها السبيل على العجيب"[4]. تقول الشخصية الراوية للطبيب: "لنقل بأن ألما كبيرًا يُخوِّل لي وضوحًا على عتبة العرّافة!" (ص 130).

والـــرؤية خاصـــة بالعرافة. تلك التي ترى ولا ترى، حتى أن ما شـــاهَدَتْه في ذلك الصباح عند البحر في طريقها إلى الولي الصالح كان بابًا ينفتح في مجال العجيب.

---

(1) المرجع نفسه. ص. 23.

(2) ت. تـــودوروف، مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــــي.. ت. الصديق بوعلام. ص. 153.

(3) المرجع السابق. ص. 153.

(4) م. ن. ص. 155.

هـــذا عن الأماكن المغلقة في الظاهر، على الرّغم من أنّها مفتوحة من الداخل على الخارج. بتلك الرّغبة في الانتشار. وفي مايلي الأماكن الــتي تعدّ مفتوحة على الرّغم من أن بعضها في الظاهر مغلق مثل المقبرة والولي الصالح.

لقـــد عددنا مفتوحا ما يحيل على العجيب وسنرى كيف أن هذا التحول في الزمن والفضاء العجيبين قد استدعيا شكلا من التعامل وردّة الفعـــل الخاصيتين بالشخصية ليس فيهما ما يدل على أنها عانت القلق والدهشة منها.

2. الفضاءات المفتوحة

يقـــول "غولدن شتاين" عن الفضاء المفتوح/المغلق، كلاما يناسب هـــنا تمـــام المناســـبة. فهو يرى أنه "حتى في حالة ما إذا جرى الحدث الروائـــي في مكـــان مغلف فإننا يمكن أن نكتشف فتحة أحدثها فضاء متخـــيّل. إننا نجد إذن الـــ "هنا" وهو المكان المحدّد الذي يضع الروائي فـــيه شخصيته. وهذه الأخيرة لا تنخرط فيزيقيا فقط في واقع الفضاء الروائـــي أين يجري وجودها ككائن من ورق. بل تحلم بآفاق أخرى، تـــرى نفـــسها أو تتـــصوّرها في أماكن أخرى. من هنا ينبجس فضاء مستحضر الـــ "هناك" متراكب مع الإطار الذي يجري فيه الحدث"[1]. سنلاحظ ذلك في ما يلي:

- المقبرة

إن المقـــبرة مفـــتوحة إذن على الغياب، على زمن آخر لا يمكن تصوره إلا عبر المعطيات الدينية التي تجعل من القبر والإقبار انفتاحا على

(1) J. p. Golden Stein. Op. Cit. p. 90.

غائـــب ما. على الرّغم من أنه في الظاهر مغلق مظلم. لكنّه في الرواية عكـــس ذلك تماما. لأن الأمر متعلق بما تضفيه على المكان من حالاتها النفـــسية. إذ أن صـــورة المكان تتبع صورة الشخصية كما يرى جيرار جينَتْ فضاءًا دلاليا (Espace sematique) يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلـــول الحقيقـــي ويعتبره صورةً قائلا: "إن الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تَهَبُ اللغة نفسها له، بل إنها رمزُ فضاء اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[(1)]. لهذا كانت المقـــبرة في الـــرواية مكانا مفتوحا على معنى الحرية. تقول الشخصية الراوية

"إن أروع صـــورة أحـــتفظ بها من ذلك اليوم هي الوصول إلى المقبرة. شمسٌ ساطعة أحلَّت ربيعًا أبديًا في ذلك المكان الذي كانت فيه القـــبور فيه مغطاة بالعشب البرّي ذي الخضرة اليانعة... كانت المقبرة عـــبارة عـــن حديقة تؤمِّن فيها السلام للأرواح بضعُ أشجارِ الزيتون المعمّرة بحضورها الثابت والمتواضع" *(ص 28)*. بل إنها أيضا مكان عبور إلى عالم عجيب رائع فقد "عبر المقبرة فارس على فرسه يرتدي غندورة زرقاء من الجنوب.. كان يبدو عليه أنه يبحث عن شخص ما "... عند وصـــوله ذلـــك المكـــان، تفـــرّق الموكب كان بعضهم يَقونَ أعيّنهم بـــأذرعهم، لعـــدم مقدرتهم على تحمّل ضوء بتلك الكثافة" *(ص 28)*. ومن المقبرة إلى الروض العاطر. وهو فصل تحكي فيه البطلة عن الانتقال بشكل مباشر، حيث ترحل إلى القرية المنسية بين الأحراش والأدغال.

هـــذا الانتقال من مكان إلى مكان هو انفتاح المقبرة على القرية، انفتاح الواقعي على الغيبـــي، الحقيقي على المحتمل، الظاهر على الباطن

---

(1) نقـــلا عـــن حمـــيد لحمدانـــي. بنـــية الـــنص الـــسردي. ص. 61.
G. Genette. Figures II Seuil 1976. p. 46. 471.

والحقـــيقة اليومـــية علـــى العجيب. تلك القرية لم توجد إلاّ في ذهن الشخصية الراوية لأنّها فقدت التوازن بموت الأب وعلى الرّغم من أنّها لا تشير إلى طبيعة إدراكها هي لها. فإنّ سكان هذا المكان يُؤكدون لها أن مكانهم هذا غير موجود. "هذه القرية لا اسم لها، إنّها غير موجودة. هي بداخل كل واحد منّا" (ص 38).

- السطوح

للصعود إلى السطوح لابدّ من درج وعملية الصعود في حدّ ذاتها تحمّل دلالات متعدّدة. أغلبها تحيل إلى المُتعالي، واللامتناهي. فالسطوح بهـــذا المعنى فضاء للمُمْكِن والمحتمل. ولا يخفى ما "للدرج وصعوده في المتخيل العالمي من دلالات عديدة. من ضمنها التعالي والقدسية والاتجاه نحو الموت" يقول مرسيا الياد: "نحن نعرف أن الطيران والتعالي وصعود الـــدرج موضـــوعات جـــدّ واردة في الأحلام، وقد يَحْدُث أن تصبح إحدى موضوعات المادة المهيمنة في النشاط الحلمي أو التخيلي"[1].

إن هـــذا يعني أيضا أن الرواية في ذكرها للسطوح باعتبارها محطة للانطـــلاق في التصوير العجيب لبعض المشاهدات تشكل التخييل لحلم الطيران والصعود والرغبة في الخلاص في اللحظة التي يضيق فيها العالم. إن القنصل يدعو الراوية إلى السطح

"هـــناك تـــبدو الليالي معتدلة ورائعة... ثم يروق لي كثيرًا عندما تكون السماء بكاملها مرصعة بالنجوم" (ص 62). هذا حديث ضرير.. الـــذي مـــن خلاله يبدأ في اعترافاته شارحًا طبيعة شخصيته المتداخلة،

---

(1) نقـــلا عـــن هامش: فريد الزاهي الحكاية والمتخيل. ص. 131. حيث يذكر مرجعه عن:

M. Eliade. Mythe, rêves et mystères Gallimard/idée 1957. p. 146

سـائلا عـن أسرار المدعوة. إنه الفضاء الذي يكشف أن فيه كم هما متـشابهات. فالـسطح مكان للارتقاء عن الشرط الإنساني الفاني، إنه التصاعدي نحو الحرية والامتلاء والقنصل هذا يحتاج في هذا المكان إلى الوسائط التي تساعده للقيام بذلك، إنه المخدّر مرّة والحلم مرّة أخرى. "فوق السطح كانت هناك مائدة صغيرة وفوقها سبسي، وبرّاد وكأسان لقـد دعـاني لمرافقته. وتكلم طوال شطر كبير من الليل: رأيت بلدانا عجيبة... " (ص 72).

في هـذا المكـان يحكي القنصل عن رحلاته في بلدان عجيبة يـصفها ويحبّ أن يذهب إليها كل مرّة. فالسطح فضاء منفتح على فضاءات أخرى. تجد فيها الذات خلاصها، إنّها فضاءات مليئ بما هو رائـق وطيّب. يقول مرسيا الياد: "إن الدرج هو بامتياز رمز المرور مـن نمط وجود إلى آخر. ولا يتم التحول الانطولوجي إلا بطقس انتقالي.."[1].

إن الجلاسة أيضا تدعو البطلة للصعود إلى السطوح للاعتراف لها بأسـرار حـياتها. وهـي أيضا تحتاج إلى الوسائط (المخدّر) كي يتمّ الاعتراف. وتحكي عن نفسها أشياء غريبة ليس فيها من العجيب شيئا. إن أهـمّ ما يلفت النظر في وظيفة السطوح هذه طقس ذبح الطائرين هـناك. ومـا يتبع هذا من دلالات ورموز. لأن الأداة الأكثر أهمية في مفهـوم الانـتقال والـصعود هو "الجناح" كما يرى "جلبير دوران". ويذكر أنه أداة كالدرج والسطوح تجسّد الرّغبة في التطهير ويذكر أيضا أن جمـيع الطـيور تمثل هذا. ويقرّر مع "فرويد" أنها رمز مكثّف للذة الجنسية المطهّرة. وإذا ما كان الطيران يحيل على اللذة، فإنها لذة مطهّرة

(1) المرجع السابق. ص. 131.

كمـــا يـــرى غاستون باشلار... "لهذا كانت الحمامة، والطير عموما كانت الرّمز الخالص للايروس (Eros) المتسامي"[1].

تقـــول الراوية عن القنصل والدّم عندما وجدته يذبح الدجاجتين: "كان الدّم في كل مكان... كان يتألم كثيرًا (لأن جرح سبابته) لكنه لم يُبْدِ ذلك. وعندما كنت أغسل الدّم فوق السّطح، فغَمَ أنفي بخور الجنّة. وفي الحـــال، اصطحب ذلك العطر بصور حفل صدحت فيه موسيقى كثيرة" *(ص 89)*.

إن الموســـى والـــدّم والخـــتان كلها رموز للطهارة[2] من الجنس ورمـــوز الـــذهاب في التسامي والتصاعد للتطهر. لهذا كانت السطوح تقوم هنا في هذه الرواية بالدور الموكل إليها كفضاء للطهارة التي تصبو إليها الشخصيات العجائبية.

- البحر. الولي/فضاءات الطهر

تَختَتِـــمُ الرّواية رحلتها المكانية بفضائين روائيّين مفتوحين. وهما البحـــر ومقام الولي. وهما هنا في الفصل الأخير المعنون بالولي (ص 147). مـــتلازمان ومتداخلان. والسبب هو أنهما فضائين رمزيين، يشيران إلى اللامتناهي والانفتاح على المتعالي.

تـــصف الـــراوية الرحلة إلى البحر على أنها كانت متعة خالصة.

---

(1) Gilbert. Durand. Les structures anthropologique de l'imaginaire. p. 146.

(2) بعـــد أن يـــؤكد التضامن الرمزي للنار والسكين داخل طقس الختان يضيف جلبيـــر دوران "أن طقـــس الختان بكامله طقس تطهيري وإعادة تنظيم للعالم المشوه والغامض وذلك عبر السيف. فكل جنس يغدو طاهرًا عبر الختان من كـــل العناصر العكرة للجنس الخصم التي يرمز لها البظر أو القلفة" المرجع السابق. ص. 180.

وعلى أنها شعرت فجأة بعد الخروج من السجن برغبة في رؤية البحر. وأوّل إشـــارة إلى ما هو مائي كانت الدموع التي ذرفتها عندما أطلق ســـراحها. "كانت دموعي سعيدة، لأنها كانت تنذرف من جسد كان يـــولد من جديد" *(ص* 147). هذا الجسد الذي استعاد جميع وظائفه الطبيعـــية الحسية "أحسست برغبة عارمة في رؤية البحر في شمّ عطره، ورؤية لونه، ولمس زبده" (ص 147).

عـــندما تقـــوم الراوية بوصف رائع للبحر، ولا يخفى ما في لغتها وصـــورها مـــن تشاكل مع الحالة النفسية والذهنية التي آلت إليها بعد تجربة السجن. وما في ذلك كله من انفتاح على العجيب (Merveilleux) الذي يجد فيه الإنسان خلاصه. "رأيت بادئ الأمر ضبابا خفيفا يتصاعد من الأرض" يشبه غطاءًا أو حقلا من الثلج. "كان عمق الفضاء أبيض وناعمـــا... كـــان يوجد في الأشياء ما يشبه البراءة، نوع من السّحر يجعلـــها قريبة ومسالمة. كانت الأشياء مهتزة وغامضة" *(ص* 147). إن البحـــر هنا ينفتح على العجيب حتما إذ أن الراوية توظف مجال الرؤية البـــصرية. وقد سبق قد رأينا كيف أن الرؤية باب إلى العجيب. وإلى الظهـــورات العجيبة. "ربما كان بصري هو الذي يرتبها بشكل سيئ" *(ص* 147). وفي هـــذه اللحظة تستعمل الراوية المرآة وقد رأينا وظيفة المرآة سابقا.

إن وصـــف البحر بصريا يتجاوز المغلق المنتهى إلى ما هو مفتوح وغـــير محـــدّد. أي أن الفضاء هنا خارج السلط، إنه فضاء "الخارج" و"الهـــناك"، حـــيث تـــستطيع الحـــركة بحـــرية. هذا الفضاء المفتوح واللامتناهي يستشير العجيب. حيث أن الراوية تقفز إليه من عالم المدنية الـــتي وصلتها عبْرَ حائط قصير. "كان يكفي تخطي حائط قصير لكي يُلقـــي المرءُ نفسه على الرمل" *(ص* 148). مما يعني أن الفاصل ما بين

الواقــع والمحتمل، بين المعقول واللامعقول، حائط قصير، تكفي الجرأة علــى تخطــيه لكــي يجد المرء نفسه في فضاء آخر. وهنا نذكر أسئلة القنصل حول كيفية الذهاب إلى وراء الموت. (ص 91).

تقــول الــراوية هنا "كنت أفكر أنه لا يوجد بين الحياة والموت ســوى طبقة رفيعة جدّا مكوّنة من الضباب والعتمات" *(ص 149)*. ثم هاهــي تدلف إلى تلك الدار الكلية البياض التي انبجست من سجف الضباب بعدما رأت ذلك النور الساطع الذي أحاط بها وهي تمضي إلى تلــك الــدار العالية فوق صخر عال. وهاهي تتسلق تصعد... تتعالى (كمــا في الــسطوح). "فتسلقت الأحجار ووصلت إلى القمة. أمامي كان البحر. وخلفي الرّمال. كانت الدار مفتوحة. ولم يعد لها أبواب، عــبارة عن غرفة واسعة جدّا. ولم يكن بها أثاث أرضُها مغطاة بحُصر بالــية. وهــناك مصابيح غازية معلقة تنشر ضوءاً كابيًا" *(ص 148)*. كانــت هناك بعض النساء وكان بعض الأطفال، وآخرون يصلون في صــمت. هنا وجدتْ الراوية "الجلاسة" التي ماتت قبل ذلك بنــزيف في الــدماغ، وجدتها قد صارت أخرى. إن فضاء الضريح يقول فريد الزاهي. "مجالٌ ليس فقط للطقوسية، إنه أيضا هامش للخيال والمتخيل. مفتوح أبدًا تجاه العمودي والمقدس". وإنه صعود أيضا نحو النبع كما أنه بــرؤية. ليس فقط فضاءاً ومأوى للأرواح والقداسة. أي قبرًا.. بل هو "فــضاء للارتباط والحجز. في الضريح يُحْجَزُ وتَنْحَجزُ أرواح الموتى، ومعها – بل وبينها – تنغلق أجساد الهامشين من مجاذيب ومجانين سواء طلــبًا للاستــشفاء (المستحيل أحيانا) أو رُكونا إلى هامش يغدون فيه أسيادًا لهم مشيئتهم. إنه فضاءهم بامتياز"[1].

(1) المرجع نفسه. ص. 56.

هكـــذا يـــتحول فضاء الولي في الرواية إلى مأوى للهامشي من الأجساد والمنبوذين الذين يرون خلاصهم في الهامش هذا. يقول الطاهر روايـنـــية "في مثل هذا المكان يعتقد الإنسان أنه بإمكانه أن يحقق بهجة روحية غامرة.. لكن هذا الإحساس العارم لا يعمّر طويلا. إذ أن المثول بـــين يدي الولي يَقلبُ كل شيء. فتعاود الجسد ثورتُه، ويَتحرك شبقه يطلـــب الارتـــواء. وعلى هذا الإيقاع المقدس/المدنّس، تنتهي الرواية وتـــستمرّ الحـــياة"[1]. حيث أن الراوية تصور مشهدا غاية في الشبقية. فهي تنحني لتعبث بيد الولي الذي كان يمد يده للتقبيل. إنها تطلب منه أن يداعب وجهها وأن ينظر إليه بأصابعه. (ص 149).

3. فضاءات العجيب والعجائبـــي وحركة الشخصيات

هكـــذا نلاحظ أن الفضاءات المفتوحة (المقبرة، السطوح، الولي.. الغابـــة.. الصحراء..) فضاءات "يوتوبية" (Utopique) لأنها تخلق عالما موازيا للعالم الواقعي. وترى في تجربة الغياب واللامتناهي مرادها الذي تجد فيه سعادتها. يرى لويس فاكس "أن اليوتوبـــي والعجائبـــي يجدان انـــدفاعهما في الخـــيال (Imagination). لكـــنهما يظـــلان مختلفين "فاليوتوبـــــي" نجده في رواية التجربة الذهنية. ويكون روائيا ما كان مغامـــرة للإنـــسان الذي يتيه في عالم مختلف عن عالمنا مثل ذاك العالم الـــذي نقلـــق فـــيه على سلامتنا الصحية والعقلية. هذا السفر يسمح بإحداث مسافة بالنسبة لعالمنا الذي لم نتعلم كيف نراه من الداخل بدلا من النظر إليه من الخارج. إن هاوي "اليوتوبيا" في تصوّره يشبه المسافر الفيلسوف وهو يملك بين يديه مادة للتفكير ويستسلم للأحكام المسبقة

(1) الطاهر روانية. الراوية وفعاليات القص. ص. 43.

الــــتي شكلها عن الوجود. إنه يتعلم كيف يكتشف نسغ الأشياء الذي يختفي خلف الظواهر. وهو في الأخير يتلاعب بالفكر لكن بخوف وهو لا ينظر من الخارج، بل يدع نفسه يسحر ويُسلِب(1).

إنــــنا نلاحـــظ أن الـــراوية لم تترك مكانًا لم ترتده وقد حاولت التخلص من عالمها الداخلي، من طريق التنافذ مع عوالم أخرى، وبالتالي فـــضاءات أخرى عبر المخيلة التي تحيل على العجيب. كما يلاحظ أن حـــركة الشخصيات في الأماكن المغلقة محدودة. وأنّ عدم التلاؤم معها يولّد الخوف والرهبة وبالتالي الحدث العجائبـــي (fantastique) ذلك ما خَبِرْنَاه في البيت العائلي، ثم الدرب، وبيت القنصل. وغرفته والحمّام والـــسجن. إنها أماكن لا تنفتح على العجائبـــي إلا تنغلق عليه. وهي أمـــاكن تقع فيها الشخصية في قبضة الهلوسة والهذيان. إن الأمر يؤكده لـــويس فـــاكس حيث يرى أن العلاقة بين العجائبـــي وهذه الحالات المرضـــية، فيها كثير من التشعب فموضوعاتُهما متقاربة فإذا ما كانت الأشـــباح مـــثلا، ليست كائنات واقعية، وإذا كان وجودهم لا يمكن الـــتحقق منه كحدث تاريخي بالشهادات المتطابقة. فإنّها تتمتع بوجود ذاتي (Une existence subjective) تكـــون الأشباح أوهام المرضى. فالشعور بالغرابة، بالحضور والاحساسات المبهمة، قد نجدها كلها عند الأبطال الضحايا، في الحكايات العجائبية كما نجدها أيضا عند حالات الانفـــصام في الشخصية والبرانويا، والحالات العصابية. فهناك تبادل ما بين مواضيع الهذيان ومواضيع الأدب العجائبـــي. هذا الذي جعل من التواصـــل أمرًا جادًا في مواجهة أولئك الذين يدعون أنها مجرد حالات للمخـــيّلة. على الرّغم من أننا يقول لويس فاكس "لا يجب أن نخلط ما

(1) C. F. Louis Vax: l'art et la littérature fantastique. p. 16.

بـــين الأدب العجَائبـــي والأدب النفسي (Littérature psychiatrique)˙ فهـــذا الأخـــير يحـــاول أن يقـــول أن العجائبـــي يدخل في صميم الاهـــتمامات العميقة للإنسان. وفي صميم همومه الداخلية. إن مبالغاته كما يرى لويس فاكس لم تجعل منه "سوى حالات طبّية"[(1)].

أمـــا تلـــك المفـــتوحة على العجيب فإن "فلادمير بروب" قد اســـتنبط من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أطر مكانية:

- المكـــان الأصـــل: وهو هنا عندنا البيت العائلي الذي حصلت فيه الإساءة حيث أن الأب حوّل مجرى حياة الفتاة ويسمّيه "غريماس" (مكـــان الأنس الحاف) (Espace Hétérotopique) هذا المكان خـــلافي، ولا يمكـــن اعتـــباره مكانا تجري فيه الأحداث جميعا. الشخـــصية تحـــتاج إلى الانتقال إلى مكان آخر يجري فيه الاختبار الترشيحي. وقد رأينا أنه البيت الجديد، بيت القنصل.
- مكـــان مـــؤقت وعرضـــي (Paratopique) أي المكـــان المجاور (Para = à côte de وTopos مكان) مجاور للمكان المركزي، الذي يقـــع فـــيه الإنجاز المقوّم للافتقار وهو هنا في الرّواية المكان الذي يـــتعارف فيه القنصل مع المدعوة والجلاسة، لكنه ينتهي بهم جميعًا إلى الانتقال منه. ثم يأتي مكان الاختبار الرئيسي وهو السجن عندنا ويـــسميه غـــريماس باللامكان (Utopie) حيث يُنْجَزُ الفعل المغيّر للذات. وقد شاهدنا فيه تحوّل الشخصية الرّاوية إلى امرأة حقيقية، وبـــذلك تمّ إصلاح الافتقار فيه. إنه ليس مكان معطى وثابتا على الرّغم من العلاقة كما رأينا.

---

(1) Ibid. p. 22.

- وفي الأخـــير المكـــان الذي يجري فيه الاختبار التمجيدي[1]، وهو الـــولي والبحر. وهما مكانان مفتوحان على العجيب، حيث تتحد فيه الشخصية الرّاوية كما رأينا مع الشخصيات الأخرى في تناغم صوفي أخير.

1. تجسد العجائبـــي في الزمن

- **إضاءة منهجية**

يبدو أن دراسة مشكلة الزمن في الرّواية، ليست بالأمر الهيّن. لأن هناك تراكمًا نقديا مهمّا فيما يتعلق بهذه المشكلة التي تخص بنية النص. بحيث أن الدارس سيضطرّ لمواجهة كل هذا الرّكام، بطريقة انتقائية على الـــرّغم ممّـــا فيها من إجحاف في حق هذا الجانب المهم في بنية النص الروائـــي. لكـــن عذرنا سنقدمه عندما نبرهن على أن الزمن في الرواية العجائبـــية هو زمن معلق (Suspendu) أي زمن حاضر ولا يدوم إلا لحظـــة التلقي لكنه من المفيد العودة إلى المقولات المهمة في هذا الباب كي يتوضح طرحنا.

يؤثـــر عـــن الشكلانيين الروس أنهم كانوا أوّل من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضًا من التحديد فيما يتعلق به وذلك لأنهـــم تعرضوا للأحداث وللعلاقات التي تجمع بين أجزائها. لقد فرّق الـــشكلانيون منذ أمد بين الحكاية ومبناها بين الأحداث المروية وبين طـــريقة روايـــتها. وبالـــتالي اعتبروا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به، فالأحداث المتضمنة في الرواية لها منطق مختلف عن تلك القرائن الزمنية الـــتي تـــبرز من خلال كيفية عرضها. بهذا حاول البنيويون الأوائل أن يثبتوا الوجود الموضوعي للزمن في النص أي في كونه "حالة من حالات

(1) ينظر سمير المرزوقي/جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة،. ص. 61 إلى 64.

الخطاب. فالزمن في الرواية، كالنص نفسه يمكن القبض على تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها"(1). بهذا يمكن الابتعاد عن تلك المقولات التي تجعل من الزمن مجرد تمظهرات وتصورات ذهنية تغذي فهما معيّنا للعالم. لكن إلى أيّ مدى يمكن أن يعد مفهوم الزمن في الرواية مفهوما إجرائيا خاليًا من انعكاس رؤية المؤلف للعالم. صحيح أن الزمن عنصر بنائي يمكن البحث عنه في ثنايا الخطاب. لكن أليس لهذا الزمن جوهر، أي أليست له دلالة؟

هذا موضوع آخر سنعرض له عندما نحدّد الزمن في العجائبي، أما الآن فلننظر إلى رأي "تودوروف" في هذه المسألة. إن "تودوروف" يقسّم الزمن الروائي إلى ثلاثة أصناف، وهي:

- زمن القصة أو الحكاية: أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة: وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السرد.
- زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.

هذه الأزمنة الداخلية، أما تلك الخارجية فهي التي يرى "غلدشتاين" (J. P. Goldenstein) أنها:

- **زمن الكاتب**

وهو الزمن الذي يضعه الكاتب تحت النص عندما ينهي روايته، أي ذلك الزمن الذي ألف فيه الرواية. ولا يخفى ما لهذا الزمن من تأثير على صورة المُؤَلَفْ. يقول ميخائيل باختين: "الكاتب/المؤلف يتململ بحرية في زمنه. يمكنه أن يبدأ الحكاية من أوّلها، أو من آخر، من وسطها أو أن ينطلق من أية لحظة في الأحداث التي يعرضها دون أن يُخِلَّ بالسر الموضوعي للزمن. هنا يظهر بوضوح كبير الفرق بين الزمن الذي

(1) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص. 112.

يعـــرض والزمن المعروض Le temps qui représente et celui qui est représenter"[1].

- **زمن القارئ**

القـــارئ مثل الكاتب الروائي، متأثرٌ لا محالة بالزمن الذي يعيشه، بـــسنّه، بطـــريقة عيشه، وطريقة تمثُله للرواية وباللّغة التي ينتمي إليها. القارئُ آخر متعدّدٌ يعيش زمنيته الخاصة وزمن قراءته للكتاب.

- **الزمن التاريخي**

ويُظْهِـــر علاقَة التخييل بالواقع. فالحكاية يمكن أن تكون في زمن الكاتـــب أو تكـــون أقدم بقليل أو كثير، كما يمكن أن تكون في زمن مستقبلي مثل روايات الخيال العلم. إن الأزمنة الخارجية تحيل، إذن على إشـــكالية التلقـــي، وتكشف لماذا هناك أعمال مستحسنة في مرحلة ما وهناك أخرى مرفوضة، وتكشف أيضا عن طبائع المتلقين وطرق تمثلهم للأعمال واهتمامهم بنوع معين على حساب آخر[2].

إن كـــل هذا سنستفيد منه خاصة في علاقة المتلقي بالعجائبـــي. ونحن نذكر دور القارئ في الإقرار بهذا الجنس عن طريق التماهي وعن طـــريق التمثل العقلاني واللاعقلاني له. لذا يمكننا بالاعتماد على تلك التقـــسيمات التي سلفت، أن نقول أن مسألة الزمن مرتبطة بالرواية. في ثلاثة مراحل:

- بما قبل النص الروائي: المؤلف/ومحيطه/ماضيه.

---

(1) Michail Bakhtine. Esthétique et théorie du roman cite - par: J. p. Goldenstein. Pour lire le roman. p. 104.

(2) J. p. Godenstenstein. Op. Cit. p. 106.

- بالنص الروائي: بتلفظه أي حاضره.
- وبما بعد النص الروائي: بالتلقي/المستقبل[1].

يمكننا أن نميّز بين زمنين في كل رواية:

- زمن السرد
- زمن القصة أو الحكاية.

إن "زمن القصة" يخضع بالضرورة للتّتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد "زمن السرد" بهذا التتابع المنطقي فنخلص إلى أن في "زمن السرد" ثلاث محطات: الماضي والحاضر، والمستقبل. وفي زمن القصة أيضا ماضي، وحاضر ومستقبل في "القصة يكون التتابع منطقيا"، ولا يمكن أن نلزم السرد بذلك.

وإذا ما كانت الحكايةُ شعبيةً. فإنّ بنِيَتَها الزَمنية ستكون مختلفة. نلاحظ أن الحكاية الشعبية (وهنا في ليلة القدر نحن أمام حكاية ترويها امرأة في ساحة مراكش) تتجنب كل تغلغل زمني صريح. ولئن أعوزها "المرجع الزمني المباشر والصريح فما ذلك إلا لتدور أحداثها في عالم متحرّر من كل قيود العرضية الظرفية وهو عالم الممكن المطلق. كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولدة للحكاية الشعبية تحول دون أي إرساء زمني إذ أن عنصري الزمان والمكان يمثلان ركيزتي العالم العقلاني (Rationnel) الإنساني"[2].

ولأن الحكاية الشعبية أيضا تعتمد الزمنية الوظائفية "إذ أن تصنيف بروب يميّز الوضع الأصل (Situation initiale) الذي يشحن فيه المعاني الأولى. ويذكر فيه حصول الإساءة أو الافتقار، والاختبار الحاسم الذي

---

(1) للمزيد من التفصيل أنظر: د. عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. ص. 225. وما بعدها.

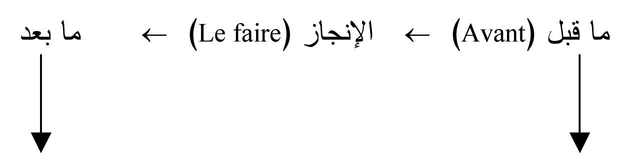
(2) سمير المرزوقي/جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة،. ص. 58.

هو زمن الإنجاز والتغيير، والوضع النهائي الذي تعكس فيه المعاني الأولى لحصول الافتقار. وبالتالي يمكن الحصول على الخطاطة هذه:

"ما قبل ← عكس ← ما بعد (Avant → Versus → Après).

الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائي (Etat initial → Versus → Etat final).

وتـــلازم هـــذا التقابل الزمني الذي تستند إليه الحكايات الشعبية معاني معكوسة أيضا.



فـــيكون التعـــبير في المحتويات الدلالية هو الذي يشكل التقسيم الزمني للحكاية"[1].

لمـــاذا ذكرنا كل هذا إذن؟ لأن الزمن في الرواية العجائبية القريبة جـــدّا من الحكاية الشعبية العجيبة لا يمكن اعتباره إلا زمنا معلقا. ولا يمكـــن قياسه إلا بزمن التلقي من جهة وبزمن الحدث فوق – الطبيعي الـــذي تكوّن نتيجته ردّة فعل الشخصية ومنه القارئ تجاه هذا الحدث. يقول "تودوروف": "إن زمان وفضاء العالم فوق – الطبيعي.. ليْسَا هما زمـــنا وفـــضاء الحـــياة اليومية. ذلك أن الزمن يظهرها هنا معلقا"[2]. ويـــضيف: "إنـــنا نلاحظ مرّة أخرى، نفس التحوّل في تجربة المخدّر، حـــيث يبدو الزمن مُعَلقا. وعند الذهاني الذي يعيش في حاضر أبدي،

(1) ينظر المرجع نفسه. ص. 60.
(2) ت. تـــودوروف. مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــي. ت. الصديق بوعلام. ص. 150.

بدون فكرة عن الماضي أو المستقبل"[1]. لذا يمكن أن نموقع الزمن الذي يتجلى فيه العجائبـــي بالنسبة إلى ذلك الذي تشير إليه الحكاية الشعبية العجيـــبة بعَـــدِّه زمـــنا خاضـــعا للرؤية السحرية أو فوق – الطبيعية. وللتوضـــيح أكثر فإننا نعتبر الزمن الذي يتجلى فيه العجائبـــي حاضرًا أبديًا لا تخرج منه الشخصية إلا عندما تكفّ عن استحضاره في المكان. لـــذا ســـيكون معنا في زمن الحكاية. (الما قبل). و(ما البعد). والزمن الداخلي.

1. المـــا قبل: وهو الطفولة في البيت العائلي. 2. الما بعد: وهو لحظة الخروج من البيت وبداية المغامرة.

2. الزمن الداخلي

وهـــو الذي يظهر فيه العجائبـــي بشخوصه وصوره وغيرها من الظهورات (Les apparitions) لكن كيف يمكن لنا تحيينه. أي جعله دالا علـــى الحاضـــر فقط؟ والجواب، يمكن ذلك باعتبار لحظة ظهور العجائبـــي لحظة متوقفة معلقة ليس قبلها حدث وليس بعدها حدث. يغيّـــر في المـــسار الطبيعي للسرد. إنها لحظة توقف لكن التوقف نجده خاصة في لحظات الوصف. حيث يتعطل السرد والتي يسميها البنيويون (La pause) الاستراحة. يقول حميد الحميداني: "أما الاستراحة. فتكوّن في مسار السرد الروائي توقفات معيّنة يُحْدِثُهَا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصـــف. فالوصـــف يقتـــضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حـــركتها. غير أنه باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عـــندما يلتجـــئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فـــيه... ففـــي هـــذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة

(1) المرجع نفسه. ص. 151.

الحـــدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحدّه، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها"[1].

ليست الاستراحة وحدها هي المسؤولة عن تعطيل السرد وتعليق الـــزمن الذي ينبجس فيه الحدث العجائبـــي. بل السرد المشهدي أيضا يـــساهم في ذلـــك، وهو ذلك المقطع الحواري الذي يتخلل تضاعيف الـــسرد. وهو اللحظة التي "يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة (الحكايـــة) مـــن حيث مدّة الاستغراق"[2]. لذا كان العجائبـــي وهو وظـــيفة مـــن وظائف السرد يتطابق في المدّة الزمنية مع لحظات تعطيل السرد بالاستراحة والمشهد. سنلاحظ هذا الطرح عندما نتعرض لتلك المـــشاهد الـــتي تعقب أو تكون أثناء الظهورات العجائبية. وبخاصة في مشهد استنطاق وختان الشخصية الرّاوية في السجن من قبل الأخوات (الفصل الثامن عشر المعنون: رمادٌ ودَم، والفصل التاسع عشر المعنون: المنـــسيون مـــن (ص 123 إلى 133). حـــيث يجري حوار مطوّل بين السجينة والمعذّبات. يتخلّله وصف لوسائل التعذيب وللإحساس بواقعية أو عدم واقعية تلك المشاهد.

كمـــا أن هناك حوار بين الرجل المحتضر (فصل: المنسيون) وبين الـــرّاوية، حيث تلتقي به في مدى آخر غير واقعي يشرح لها فيه حالة القمـــع والقهر التي يتعرض لها قطاع غالب من الشعب. وحيث تَسْأل عـــن مـــصدر ذلك الصوت إن كان داخليا أم أن له وجودًا مستقبلا. والحـــوار المشهدي موجود أيضا أثناء حديث مع من كانت تتصورها جنيـــتان (ص 49)، وحيث تقف الجلاسة في أخذ وردّ مع البطلة وهي

(1) حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص. 76 – 77.
(2) المرجع نفسه. ص. 78.

تـــسائلها إن كانت فعلا التقت بالجنيتين لأن آخر مُرتادات الحمّام قد خرجن قبل دخولها بقليل.

ثم هاهو المشهد الطويل الذي يعرض مغامرة القرية غير الموجودة في الفـــصل الـــرابع المعنون)بالروض العاطر، من 31 إلى ص 38)أين تتحاوَرُ البطلة مع الفارس عن طبيعة هذا المكان وتدخل في حوار أيضا مـــع الفـــتاة الـــتي تحـــذرها من الفارس/الشيخ كما يختم هذا الفصل العجائبــــــي بمشهد وقوف الطفل وهو يطردها من القرية ويخبرها أنها غير موجودة.

بالإضـــافة إلى لحظات تعطيل السرد بالوقف أو المشهد السردي الحـــواري. هناك ذلك الحوار على السطوح مع القنصل (ص 71). أين يـــسرد القنصل إحدى سفراته في الخيال إلى تلك البلدان العجيبة. إن العجائبـــي يتدخل في لحظات وقف السرد كي يقلب الأوضاع ويلون المشاهد، ويمزج الخيالي بالمحتمل والمرعب. إن هذه الخاصية "تؤشر على الربط المتواتر بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخييل وتوقع كل ما هو غير عادي واستثنائي في المواقف والأوضاع"[(1)].

إن المـــشاهد الأخيرة أيضا تكرس الاتجاه اللاواقعي في التعامل مع موضـــوعاتها وذلـــك لعرضـــها أحـــداث وقـــضايا تتسم بالغموض و"اليوتوبيا". وهي الموجودة في فصل (الجحيم ص 141)، وفصل الولي الصالح (ص 147)حيث نجد عوالم أخرى الأولى داخل السجن والثانية بعد الخروج منه عند الصعود نحو مقام الولي.

إن ما يجمع بين هذه المشاهد هو طابعها الخيالي وإغراقها في البعد عـــن الواقعي السردي الخطي واعتمادها في ذلك على المشهد السردي

---

(1) حسن بحراوي. ص. 172.

كوســيلة للإقــناع باحتمالية العوالم التي تقدمها. "ومنذ البداية وحتى يــتوقف صــوت الرّاوية عن الكلام في نهاية الرّواية نجد أن الأحداث تتحرك باستمرار نحو الأمام مع تلك الانعطافات نحو الداخل، وهي ما تمــثلها الذكــريات والمشاهد العجائبية للدلالة على حركة السعي نحو الخــلاص مــن المسخ والقهر "إذ يبدو أن تسلسل الأحداث وترتيب الــوحدات الــزمنية في المتن الحكائي أو القصة قد جاء موازيًا للترتيب الخطي للخطاب (السرد) وقد ساعد على ذلك هيمنة صوت الرّاوي... كــأن الكاتــب يسعى من خلال ذلك إلى خلق نوع من التزامن بين الــسرد والحكايــة أو بــين الخطاب والمتن الحكائي أو القصة"[1]. إن الشخصية الرّاوية لا تعيش سوى زمن تحولاتها الخاصة من امرأة مسلوبة الكيــنونة، إلى امــرأة كاملة الأنوثة. وذلك عبر تحيين للسرد ومطابقته للوقائــع المعروضة في الحكاية. حكايتها الخاصة التي تأخذ على عاتقها روايتها.

بذلك يمكن أن تميّز مع "الطاهر روابنية" مرحلتين: "الحاضر ويبدأ مــع مجيء الشخصية الرّاوية إلى مراكش ويستمر معانقا لزمن الخطاب الــذي يــنهض بــه السرد والماضي وهو زمن الوقائع في هذه الرواية محــصورًا في اللحظة الحاضرة"[2]. وبذلك يكون الزمن الوحيد المسيطر على الراوية هو زمن السرد "حيث يصير الفعل الروائي مستمدًا بالفعل اللــساني، وبذلك يقضي على كل استقلالية أو موازاة بين فعل الكتابة حــال تمثل ذاتي فتكون الشهادة ويكون الإدانة وتكون هيمنة الحاضر كوجود وتحقق وحياة"[2]. إن "تودوروف" يرى أن السارد المتجسد كما

---

(1) الطاهر روابنية. الراوية وفعاليات القص. ص. 41 – 42.

(2) المرجع نفسه. ص. 42.

رأينا مناسب جدًا للعجائبـــي ويعتبر خطابه المهيمن من شروط اكتمال هذا الجنس الذي لا يناسبه أبدا أن يأتي بالأحداث فوق – الطبيعية مَن لا يمكـــن أن نـــثق في كلامه ومَن لم تحدث له فعلا تلك الوقائع. و لم يَخْبَرْها في جسده أو مخيّلته ولغته.

وهكـــذا فـــنحن نلاحظ أن الرّاوي المهيمن على السرد في هذه الرواية هو (المرأة) التي تأتينا بتفاصيل تلك الظهورات أو المشهادات.

ويضيف "تودوروف" أيضا أن تحقق العجائبـــي مرتبط "براهنية" القـــراءة، القـــراءة المتماهية مع الشخصية ذات ردود الأفعال المناسبة، المتسائلة عن طبيعة ما تقرأ. إن هذا الموقف يقضي "بالتموقع في القارئ مـــن أجـــل تحديد العجائبـــي: لا القارئ المبطن في النص. بل القارئ الواقعـــي"[1]. الموجود خارج النص الأدبـــي، ذلك الذي يتلقى النص وهـــو مـــتداخلَ الشخـــصية وغير محدّد الهوية بدقة. مما يعني أن الزمن العجائبـــي: هو الذي لا يدوم سوى لحظة التلقي المنوط بالقارئ الذي يعتمد عليه في تحديده كما رأينا.

(1) ت. تـــودوروف. مـــدخل إلـــى الأدب العجائبـــــي. ت. الصديق بوعلام. ص. 55.

إشكالية الجسد ودلالاتها

1. لماذا موضوع الجسد؟

بعـــد محاولة تحديد مفهوم العجائبـــي ورسم خطوطه الكبرى مع تبـــيان حـــدوده والبحث عن اشتغاله في الرّواية على المستويين اللفظي والتركيبـــي و(قد مزجنا بينهما ونحن نحاول أن نحدّد ونصنّف). قد آن أن نلـــتفت إلى الخاصيّة الثالثة للأثر الأدبـــي وهي الخاصيّة الدلالية، أو الموضـــوعاتية. يقـــول "تودوروف" إن العجائبـــي يتحدّد أيضا بصفته إدراكـــا خاصّا للأحداث الغريبة. إدراكٌ يعزى إلى القارئ المتماهي مع الشخـــصيات. لكـــن البحث عن طبيعة هذا الإدراك يجب أن يتجاوز الطريقة إلى الدلالة، أي إلى الأحداث الغريبة ذاتها.

هذا يعني انه يمكن دراسة موضوعات العجائبـــي على الرّغم من أن المـــتداول أن الدراســـات الشكلانية لا تهتم بهذا الجانب. وعادة ما يوصـــف النقاد الشكلانيون بأنّهم لا يهتمون إلاّ بالنّص من حيث لغته وتركيب عناصره. لكن الأمر ليس بهذا الإطلاق "فما نقوله في الأدب لـــه نفس الأهمية التي للطريقة التي نقوله بها"[1]. ومسألة اختزال الأدب إلى شـــكل خـــالص هي بنفس التعصّب والصوابية الموجدين عند من يختزل الأدب إلى مضمون خالص.

---

(1) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 123.

والحقيقة – كما يقول تودوروف – أن مسألة التفريق بين الشكل والمـــضمون مـــسألة ليست واردة إلاّ في أذهان النقاد. لأننا ونحن نقرأ الأثـــر فإنـــنا نتلقاه شكلا ومضمونا. يقول "تودوروف" ملخصا هذه المـــسألة: "وبوســـع الإنسان أن يقول لنفسه: إن الخصِّيصتين اللفظية والتـــركيبية همـــا أكثـــر "شكلية" من الخصِّيصة الدلالية. ومن الممكن وصـــفهما دون تعـــيّين معنى أثر أدبـــي معيّن، والمقابل، فإنك عندما تـــتحدّث عن الخصِّيصَة الدلالية، لا تستطيع أن تتجنّب الانشغال بمعنى الأثـــر، وبالتالي أن تعمل على إظهار مضمون ما"[1]. ويضيف قائلا: "إنـــنا نعتبر الأثر الأدبـــي بنية يُمْكِنُهَا أن تتعرّض لعدد غير محدود من التأويلات التي تخضع لزمان ومكان إصدارها، ولشخصية الناقد ولطبيعة النظريات "الأسطيطيقية" المعاصرة لذلك الأثر"[2].

مـــن هنا سيحاول "تودوروف" تصنيف موضوعات للعجائبـــي. مقـــسّما إياها إلى موضوعات "الـــ "الأنا" وموضوعات الـــ "الأنت". يـــتحدّث في الأولى عن التحوّلات والرّوح والمادّة، وازدواج الشخصيّة وتحـــوّلات الزمن والفضاء والإدراك الحسّي، وما إلى ذلك من المواضيع المتعلقة بالذات وعلاقتهما بالعالم. وفي الموضوعات الثانية يتحدّث عن الرّغبة الجنسية الخالصة والمكثفة، وعن الدّين والموت والآخر المتمثل في المجتمع والسلطة والأنا الأعلى.

إن تقسيمات "تودوروف" صورية، تجريدية، لا تخضع لمنطق معيّن تملـــيه الخصائص الشكلية. بل هي تصنيفية، تجمع عن طريق الاستقراء الموضوعات المتداولة في الأدب العجائبـــي على العموم.

---

(1) المرجع السابق. ص. 124.

(2) المرجع نفسه. ص. 124.

إن "لويس فاكس" في كتابه "الفن والأدب العجائبيين" يستقرئ كما فعَــل "تودوروف" مجموعة كبيرة من الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية وغيرهـــا. ويحاول أن يضع مجموعة من الموضوعات الممكنة التي نجدها في هذا النوع من الأدب. إنه يسميها وظائف (Motifs) ويقول إن كثيرًا من المنظّــرين يتحدثون عن الأدب العجائبــي. بأنه يحاول أن يتناول مواضيع، محدّدة وهذا صحيح في أغلب الأحيان. لأن تلك المواضيع قريبة من المخيال الــشعبــي الذي يتداولها لكن الأمر مختلف اليوم. لأن تلك الوظائف قد صِــيغَتْ في عصر العقلانية الذي أفقدها بعضًا من دهشتها. فأصبح الأقزام أو العمالــيق مثلا، لا يثيرون أدنى خوف. وقد عُوِّضَا بما هو أشدّ شراسة: بالإنسان المتخبّط في الوجود المعاصر المليء بالهموم والحروب.

ويــؤكد "لوي فاكس" على أن الطريقة التي تُسْتَعْمَل بها الوظيفة أهـــمّ بكــثير من الوظيفة ذاتها. حيث أن الوظائف القديمة من هامات وشــياطين وغــير ذلك قد استعملت اليوم في تزويجات غريبة تدخلّت وقلبت مفهُوم الأدب العجائبــي التقليدي.

ومن بين الوظائف: يذكر سبعة.

1. الإنسان الذئب (Le loup garou).
2. مصاص الدماء (Vampire).
3. الأعضاء المنفصلة عن جسم الإنسان.
4. اضطرابات الشخصية.
5. ألعاب المرئي واللامرئي.
6. التدهور (La regression).
7. اختلال السببية والزمن والفضاء[1].

(1) C. F. Louis Vax. L'art et la littérature fantastique p. 24 et suiv.

ويقول "لويس فاكس" "إن الوظائف تعبّر بشكل طبيعي عن ثقل الواقع وهي تفجّر النواة البدائية التي تفتّقت في حقول علم النفس وعلم الاجتماع المختلفة. فتزدهي بزهورٍ متعدّدة. فالحوادث الغريبة لا تأخذ معـــنى بل طريقة تقديمها وأهميتُها تكمن في ذلك الشعور بالغرابة الذي تمليه علينا"[1]. وفي هذا المعنى يقول "تودوروف": "فمن المعقول افتراض أن مـــا يـــتحدّث عنه العجائبـــي، لا يختلف نوعيا عمَّا يتحدّث عنه الأدب بعامـــة. بـــيد إن ثمـــة اختلافا في الكثافة التي تبلغ أقصاها في العجائبـــــي. وبعـــبارة أخـــرى وبهـــذا نكون قد عُدْنا إلى عبارة قد اســـتعملت بصدّد "إدغارآلان بُو". "نقول: أن العجائبـــي يمثل تجربة قـــصوى"[2]. هكـــذا ســـنلاحظ مع "دونيز ميلييه". أنه إذا ما كان العجائبـــي موزعًا بين التجربة القصوى أو الخفية، وبين الظاهر والباطن فـــإن وســـائله المؤثرة لا يمكن أن تعتمد على المحتوى الدلالي والخيالي وَحْـــدَهُ الذي تحمله تلك الكائنات أو تلك الظواهر. إن قوّة الانفعال والتأثير على القارئ التي يتبناها الكاتب. وليست الأشباح هو ما يخيف، بـــل الطـــريقة التي تُعرض بها في النص. لذلك فالأشياء الأقل أهمية في الوجود يمكن أن تتحوّل إلى سبب للخوف.

إن العجائبـــي متسائلٌ دائما عن طرائق التعبير لا عن الموضوعات الـــتي يمكن أن تكون متداولة[3]. من هنا يمكن أن نقول أن الموضوعة العجائبـــية لا تـــثير التـــساؤل إلاّ من خلال طريقة تقديمها. لكن هذه الطـــريقة رأيناها في الرّواية التي بين أيدينا. وقد شهدنا كيف اشتغلت

(1) C. F. Louis Vax. Les chefs d'œuvres de la littérature fantastique. p. 43.

(2) ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 122.

(3) C. F. Denis Mellier. La littérature fantastique.. p. 5 et 6.

وتجلّـــت علـــى مستوى الخطاب. فهل يمكن أن نختار موضوعًا واحدًا يتعلق بالعجائبـــي ونناقشه.

لا بـــدّ أن نقـــول مع "تودوروف"، قبل كلّ شيء أن استعمال مـــصطلح "موضوع" قابل في حدّ ذاته للنقاش. إن المرء يترقب أن يجد بهذا الصدد دراسة لجميع الموضوعات كيفما كانت، في حين أن النقاد يقومـــون في الواقـــع باختيار موضوع من الموضوعات الممكنة[1]. هذه الطريقة تجعل من أي الموضوع أكثر إشباعا ربّما. أو لنقل خاضعًا لذاتية الـــناقد الـــتي لا يمكن التخلص منها. إنها ذاتية ناتجة عن طبيعة التعامل الحسّي، الفردي الخاص مع النصوص.

إن مـــسألة علاقـــة القارئ بالنصوص. مسألة شائكة قد جرى فيها حـــديث متـــشعّب حول درجة وكيفية إدراك وتأويل القارئ لها. والنقد المـــسمّى "الموضوعاتي" يقوم أساسا على علاقة التلقي هذه. ذلك أنه يعتبر الأدب موضوع تجربةٍ أكثر منه موضوع معرفة[2]قائمة على الحدس لا على معـــرفية شـــكلانية خالـــصة أو خارج نصيّة تحيل إلى المعارف الإنسانية الأخـــرى. إن النقد الموضوعاتي يعتبر العمل وحدة كلية قائمة على إدراك القـــارئ لها في شموليتها على الرّغم أنه يقوم أيضا على الانتقائية والاختيار بحـــسب تجـــربة القارئ مع النصوص[3]. وهنا بالضبط تلتقي الطروحات حـــول العجائبـــــي مع النقد الموضوعاتي من حيث أنه تجربة خاصة مع النص. هذه التي تترك أثرًا على القارئ من هول أو خوف أو تساؤل.

---

(1) ينظر ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ص. 122.

(2) ينظر: دانيال برجير. النقد الموضوعاتي ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبـــــي. تألـــيف مجموعة من الكتاب ترجمة رضوان ظاظا سلسلة عالم المعرفة. الكويت ماي 1997. ص. 117 وما بعدها.

(3) المرجع السابق. ص. 135.

وانطلاقا من هذا كلّه سيكون البحث عن تجربة الجسد في الرّواية، ناتجًـــا عن ذلك الانطباع المهيمن لدى القارئ المتمثل لحالات شخوص الأثـــر في أن الرّواية كلها، سِيرة للتحولات الكبرى للجسد. إنها رواية المغامـــرة الجسدية في الوجود. من حيث هو إشكال حميمي. لكن قبل ذلك عن أي جسد تتحدّث؟

2. إشكالية الجسد

أ. مدخل

تعـــدّ إشـــكالية الجسد في صميم الوجود البشري. بما هو وجود جسدي في العالم. والسؤال: ماذا يمثل الجسد بالنسبة للإنسان؟ سيؤدي إلى الـــبحث عـــن طـــريقة معيّنة في المقارنة فالمشكلة ليست جديدة والأجوبة كثيرة عبر التاريخ[1]. فالخطابات الأولى حول الجسد، كانت أخلاقية، ميتافيزيقية تبحث في تلك الثنائية القديمة. في الجسد والرّوح. باعتـــبار أن الإنـــسان كائن مخلوق، جاءت روحه من عالم آخر. أمّا جـــسده فليس إلا معبرًا إلى العالم الذي جاء منه. فتكون بذلك الرّوح مفارقـــة للجـــسد من حيث النوازع والاهتمامات ومن حيث إدراك الوجـــود. هذا الاختلاف الذي يجعل الجسد العائق الأكبر أمام الإنسان لـــيحقق مـــبدأ التسامي. فالجسد مدنّس والنفس مقدّسة. وبالتالي فإن الأديان والفلسفات المتعالية، قد حصرته في وظائفه وارتباطاته الميتافيزيقة والسلوكية (أي علاقته بالرّوح أو الوظيفة الجنسية أو العاطفية والعملية مثلا)[2]. التي تدخل في مجال التعامل مع التقديس والتعالي. بما يعني أن

---

(1) C. F. François Chirpaz. Le corps. p. U. F. 1963. Introduction.

(2) ينظـــر فـــريد الزاهي الجسد والصورة والمقدس في الإسلام إفريقيا الشرق بيروت. الدار البيضا. 1999. ص. 07.

كـــل وظائـــف الوجود البشري تنحو لأن تدخل في مجال التسامي الدّيني.

لقد أعْتُبر الجسد دائما قبرًا والرّوح نورًا لهذا القبر. وعُدَّت الغرائز والـــشهوات واللذائذ حيوانية لا تشرّف هذا الكائن الذي حمل صفات إلهـــية. لقـــد ارتـــبط الجـــسد بالميتافيزيقي من حيث أنه تابع أبدي للذات/الرّوح. وهكذا فقد توزّعت المباحث الكلامية (في الإسلام مثلا) والفلـــسفية، والفقهية "موضوعًا لم يتمّ النظر إليه سوى باعتباره ظاهرة توسطية تُعْتَبَرُ حينًا وعاءً للرّوح المحرّكة، وتشكّل في حالة أخرى موطن نوازع غريبة وطبيعية يلزم ضبطها وإعادة تشكيلها. لأن الجسد قد مَثل دائمـــا تلـــك الكتلة المادية المشخّصة الخطرة التي تميّز الكائن الإنساني صورة ولا تميّزه وجودًا إلا عبر المكوّنات الإدراكية والنفسية والسلوكية الاجتماعـــية"[1]. إنها نظرة الحاقية كما يرى فريد الزاهي، تعتبر الجسد مبحـــثا ثانويًا. إن هذا التهميش المزدوج في الثقافة العربية ارتبط لديها بالـــروحاني والفقهـــي والطبـــي. وفي العصر الحديث بنفس المجالات بالإضافة إلى السياسي والأيديولوجي ذي المنـــزع الغربـــي.

إن مـــبحث الجسد مفتوح دائما على ما يتجاوزه. لأن الإنسان موضـــوع مشترك لعدّة معارف إنسانية. لذا كان متنافذًا مع عدّة علوم وتـــتقاطع فيه عدّة ممارسات منهجية. فدراسة الجسد موزعة اليوم بين التحلـــيل النفسي الذي يرى فيه موطن الهواجس و"الليبيدو" والفلسفة التي تتكلم عن ميتافيزيقا الجسد المبنية على الثنائية. و"الأنتربولوجيا" التي تتحدّث عن علاقة الجسد بالممارسات الطقوسية والفهم "الأنطولوجي" للوجود من حيث هو جسد ثقافي، يتحرّك، ويُفهَمُ ويمارِس كينونته في

(1) المرجع نفسه،. ص. 7.

الـــزمن التاريخي، ومن حيث هو جسد رامز أيضا بهدف إلى التواصل الاجتماعـــي. أمـــا علم الاجتماع فإنّه يبحث في الجسد من حيث أنه مـــلازم للفهم الواعي الفردي والجماعي للعلاقات الإنسانية، السلوكية والاقتصادية. وما إلى ذلك من العلوم الحديثة المهتمة بتمظهرات الجسد في الثقافة. حتى أن الجسد اليوم أصبح متعدّد الدلالات منفتحا بطبيعته علـــى جميع المعارف المتعلقة بالإنسان. من الطبّ إلى علم الأديان، إلى الفلسفة، إلى العلوم الإنسانية التي ذكرنا، إلى الأدب.

يقـــول فـــريد الزاهـــي: "إن تحوّل الجسد إلى موضوع فكري، وفلسفي وأدبـــي قد شكّل المنعطف الذي اندمج فيه الجسد في التجربة الوجودية والفكرية والتعبيرية المعاصرة وهنا من اللازم القول بأن تجاوز الثنائـــيات التي حصرت الجسد في الحاقية هامشية. ثانوية لم يكن له أن يـــتم مـــن غـــير تحويل الجسد إلى موضوع ممكن للفكر والتفكير"[1]. فالجـــسد ليس كيانا منغلقا على ماديته الخالصة. فهو بناء رمزي يخضع للحالة الاجتماعية وللرؤية للعالم[2]أي أن الجسد ليس مسكنا أو قبرًا أو حاويًـــا وفقط. بل هو علامة تتكلم وتشير، وتنخرط في تواصلية ذات دلالات مع العلامات/الأجساد الأخرى. يقول فرانسوا شيرباز: "إننا لا يمكن أن نفهم الإنسان إلاّ إذا ما عدنا إلى جسدانيته، إننا لا نتعامل مع جسد بل مع الجسد البشري ولا نتعامل مع إنسان بل مع الإنسان الذي يُـــوجد جـــسديا في العالم إن بحثنا سيفشل حتما إذا ما لم تعترف بأننا نـــتعامل مـــع جسم تسكنه قبل ذلك نفسية. لهذا فالبحث عن ماهية

---

(1) المرجع السابق. ص. 24.

(2) ينظـــر دافيد لوبروتون. أنتروبولوجيا الجسد والحداثة. ترجمة محمد عرب صَاصـــيلا. المؤســـسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت. ط 1. 1993. ص. 12.

الجسد تستدعي الذهاب إلى لقاء السلوكات البشرية، للظاهر الجسدي البشري"[1]. لذا فإن الجسد لا يأخذ معناه إلاّ من خلال نظرة الإنسان الثقافية له[2]. ويقول فريد الزاهي في الأخير ملخصًا مفهوم الجسد الذي نتبنـاه في المبحث القادم: "إنه الجسد الشخصي الذي يشكّل الوحدة "الأنطولوجيـة" التي تسم الكائن في العالم. ومن ثمّة فهو يشكّل هَدَفيّة الوجـود الذاتي للإنسان. هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميسم ثقافي ورمزي وتعبيري يُعيدُ بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة"[3]. وفي الحقيقة فإن الجسد أجساد، فهناك الجسد الفقهي الذي يـتحدث عـن علاقـته بالمقدس والمتعالي (من طهارة ودنس ووضوء وحـركات طقـسية... إلخ) في جميع الأديان. والجسد التشريحي التي تـتعامل معه العلوم بوصفه كائنا عضويا وهو يختلف عن جسد الثقافة والعلـوم الإنسانية مثل الفلسفة التي تجعله موضوعا للتأمل وهذا جسد الفيلـسوف الـذي يختـبره مـن الـداخل. ولـنا مثال واضح عند الفينومنولوجيين. وأخيرًا الجسد التخييلي (وهو الذي يهمنا) وهو الذي وجـد مرتعه الفعلي والدائم منذ القديم، في المتخيّل البشري. إنه ذلك الجسد الذي نجده في الآداب والفنون. ونجده في جميع أشكال التخييل.

إنه جسد مفارق لذلك الواقعي موضوع المعارف الأخرى، تصنعه اللغـة وهـي مادة التخيّيل. كيف ذلك؟ والجواب. إذا ما كان ما هو ديني، وما هو تاريخي، يقبل التمثيل (Représentation). أي يمكنه أن يشير إلى مرجعه الواقعي، ويتشكّل كسرد مثلا، فإن الجسد الذي يتمـثله الأدب (ومنه الرواية كجنس أدبـي). هو غير ذلك الذي

(1) المرجع نفسه. ص. 25

(2) C. F. François Chirpaz. Le corps introduction. p. 03.

(3) فريد الزاهي. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام. م. مذكور. ص. 32.

تـــشتغل علـــيه النصوص الفقهية. "باعتبار أن قضايا الجسد تخترق الدّيني والتاريخي والاستيهامي والحميمي الشخصي الذي يقبل الحكي والحكايـــة"[1]. إذن فالجسد يتمظهرٌ في النصوص التخييلية. ويأخذ طابعًـــا خاصًا لكونه ممزوجًا باللغة والبلاغة. فيصبح بذلك مكوّنا خطابيا. فاللغة إذن هي المولّدة للمعنى في الأشياء ومُظهرة الدلالة في علاقـــة الـــذات بالمحيط الذي توجد فيه وتسلك فيه سلوكا معينا وتختبره بجسدها.

يقـــول "دنيال سيبوني" عن علاقة الجسد باللغة: "إنّ الكتابة مثل الجـــسد، يُلتمسُ ويشار إليه، ويُستَحضر ونُلبسُه، نرقشه، نلعب معه، نلمـــسه، ونقـــرؤه عـــندما يكون صداه متاحًا: من أجل الوصول إلى إيقاعاتـــه التي تصنع صداه لا من أجل فهم معناه فحسب"[2]. فالجسد يقرأ كما الكتابة ويتعامل معه كما الكتابة. فهو متن أيضا.

وعلى الرّغم من ذلك "فالجسد سابق عن اللغة إذ تختلف تجليات التعـــبير الجـــسدي عن الدلالات اللغوية. لأنها تجليات عفوية ومباشرة تكـــشف عـــنه واقـــع أصـــلي ســـابق للغة والجمل: ألا وهو الواقع الأنطولوجي للذات"[3]. وانطلاقا من هذا فإن إشكالية الجسد ستقودنا حتما إلى طرح معضلة الذات بإحالتها إلى جدلها القائم مع جسمها من ناحية الوجود الأنطولوجي المتمثل في (Représenté) الرّواية.

بمعنى أن هناك جسدًا لغويًّا، تخييليا، قد أشارت إليه الرّواية يمكن الـــبحث عـــنه وتحليل دلالاته باعتباره علامة وإشارة دالة. ومن المهمّ الإشـــارة إلى أن تعاملـــنا لن يكون إلاّ مع الخطاب في آنيته بعيدًا عن

---

(1) المرجع السابق،. ص. 11.

(2) Daniel Sibony. Le nom et le corps. Ed du seuil. 1974. p. 10.

(3) فلسفة الجسد. جلال الدّين سعيد. ص. 22.

خـــارج النص (Le Hors Texte) سنعتبر أن الرّواية لا تحيل إلاّ على ذاتها وإشكالها هو إشكال خاص بشخصياتها.

إن الطابــع التخييلي للجسد في الرّواية هو ما حدَا بنا إلى دراسته أولا وقــبل كـــل شيء باعتباره مكوَّنًا خطابيا. والجسد هذا في هذه الرّواية، قد تحوّل من واقعيته إلى جسد عجائبـــي. من خلال التوظيف ومن خلال الدلالات التي يحيل عليها. إنّه جسد آخر مسلوب، مقهور، يعاني تحوّله من جسدانية (Corporéité) واقعية إلى جسد مخيف، محرّم ومُلغز. ومنه فهو جسد عجائبي

ب. الجسد العجائبي

من الملاحظ، إذن، أن تجربة الجسد هي ما يتواتر باستمرار في هذه الرّواية. لأن الأصل في الحكاية كلها أن الفتاة التي ولدت في جسد أنثى حوّلت كما يحوّل النهر. "كل شيء بسيط شريطة ألا نشرع في تحويل مجـــرى النهر" (ص 05). فسجنت في فكر رجل بجسد أنثى. إن الأمر ســـار ضـــد الطبيعة وضد الأعراف. لقد تحوّل الجسد عن غايته ليصير "آخـــر". هذا الاغتراب في جسد آخر، مزيّف، جعل الإشكالية تدخل في صـــميم العجائبـــــي. إذ أن هناك اشتغالا هامّا في هذا النوع من الأدب علـــى هذه التيمة. فها هو "دونيز ميلييه" يسميه جسدًا عجائبيا (Corps Fantastique).

ويـــرى أنّه على الرّغم من تعدّد الطرق المتضادة أحيانا والمتكاملة أحيانا أخرى، في اشتغالها داخل النصوص وفي أثرها على القارئ، فإن العجائبـــــي لا يملك إلاّ أن يَتلبَّسَ الأشكالَ والأجساد والأشياء وحتى الأمكـــنة[1]. إن ظهـــور هـــذه الطرائق علامة على التناقض الصارخ،

(1) C. F. Denis Mellier. La littérature fantastique. p. 54.

المتوغل والمتسرّب إلى عالم يملك مقاسات ومعالم زمانية ومكانية خاصة بالتمثيل المشخَّص للواقع. إن ذلك يؤدي إلى اختلال وتهديم هذا الواقع. ومـــنه فإن الكائنات العجائبية تسمح للمؤلفين أن يطوّروا – عن طريق الشخصيات المدهشة والمرعبة – تفكيرًا جديدا عن تركيبة الأجساد.

يـــسمح الجسد العجائبـــي من خلال الكائنات المخيفة من تحقق ذلـــك الـــتعارض في الأســـس التي تصنع التماسك المنطقي للواقع[1] فالاخـــتلال والاختلاط بين ما هو حيواني، وبين ما هو إنساني، بين ما هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصوره المقلوب والمشوّه من أهم موضوعات العجائبـــي.

فالجسد بتحولاته الملغزة وصوره المبهمة وعدم اليقين الذي نشعر به تجاهه وعدم قدرتنا على التحكم فيه أحيانا، يجعل منه جسدًا منفلتا، مُلتبِسًا وعجائبيا بما يثير من أسئلة حول واقعيته ولا واقعيته.

لقـــد ارتبط الجسد دائما بالرّغبة الجنسية، واعتبرت هذه الأخيرة مـــن مواضـــيع العجائبـــي أيضا. لأن جميع الاستبهامات وجميع صور الـــرّغبة، تأخـــذ شكل خيالات. مجالها العجائبـــي، الذي تنفلت فيه الـــصور مـــن رقابة الأنا الأعلى ومن رقابة المجتمع والدّين. هناك يُعتبر التخيـــيل الطريق الملكي الأروع – كما يقول "دونيز ميلييه" – الذي تحـــاول الـــذات العجائبية الإفلات من خلالها من ربقة واقع الذي لا يحتمل[2].

ويـــبدو الجسد أن التام، والكامل والواضح، مَعْبر للجمال ومثير للاهـــتمام والفـــضول الـــدائمين، إلاّ أن الجسد المشوّه والناقص يثير

---

(1) ينظر المرجع السابق. ص. 54.

(2) ينظر م. ن. ص. 56.

"الــشعور بالغرابة المقلقة" كما يقول فرويد. يقول "مالك شبيل" أن ما غريب يتجلى عندما يجب على الإدراك أن يغادر فجأة المجالات المُريحة للعادي، الحسّي، لكي يَتَوَاجَهَ مع مجالات المختلف والمعزول، "فالشعور "بالغــرابة المقلقة" لا يبين عن نفسه في هذه الحال، إلاّ في سياقٍ يمزج أفكارًا مسكونة بذلك الربط السريع بين الخلل العضوي وتجسيد الشرّ. إن المقلق هو ما يخرج عن العادي وهو ما يقطع الصلة بصفة غير متوقعة بــين الفكرة والشيء وبين الفعل والفكرة"[1]. واختلال الزمن والمكان مضافا إلى اختلال السّببية المنطقية، تتجسم كلها في حدث غير مفهوم، غريب، غير متوقع، مما يحدث الهلع والخوف أو الفضُول والقلق.

ويؤكد "مالك شبيل" قائلا: "بيد أن الجسد، يبدو الفضاء المُمتاز، الذي تتلخص فيه مثل هذه الشروط المناسبة لظهور تلك الآثار"[2]. ممّا يــؤدي إلى التضخيم عبر التخييل، ومن ثمة الدخول في عملية تقديس العجيب (Le merveilleux) وإلى التداخل غير المريح للشك الواخز – بحــسب تعــبيره –. ويــضيف: "إن كل هذه المعطيات تساهم في إحداث القلق الدائم والهاجس الذي نُسمّيه "الشعور بالاضطهاد" الذي يُــبين عــنه الإدراك الشعبــي للخلل الجسدي[3]. كالعمى، والعور، والصمم. فَيَنْعَتُ أصحابها بالنحس، وسوء الحظ، والعين.

لذا يكون الجسد في المغرب العربــي مقياسا للنقص دوما واللعنة تلحــق بــه أولا مما يستدعي حمايته، أو تلبيسه بالأقنعة، وإخفاء كل إمكانياته، وتحويل نظر الآخر عنه بعدم الاهتمام به وإقصائه في الأماكن

---

(1) Malek Chebel. Le corps dans la tradition au Maghreb. p. U. F. 1ed 1984. p. 177.

(2) Ibid. p. 178

(3) Ibid. p. 179

المظلمة[1]. فيعيش لذلك في الظلال ويتغذى من الاستيهامات والصور المـــرعبة. وتنسب إليه الحكايات المخيفة ويكنى بالمجازات وتطلق عليه عبارات مواربة، مُدارية لا يَبين من خلالها. فالأعضاء الجسدية لا تنعت مباشـــرة أبدا بل يكنى عنها فيصير بذلك جسدًا بعيدا تصنعه اللغة. إنّ الجـــسد في المغرب العربـــي كما يقول "شبيل" لا يُأخذ كلاّ تاما بل متجـــزئا منفصلا بعضه عن بعض. وهو لا يشار إليه باللغة الصريحة بل باللغة المجازية ليأخذ من الطبيعة بعض الأشياء وتلصق به. أو تنسب إليه صفات من خلال وظائفه عضوا عضوا.

فالجـــسد عـــبارة عن تخييل في التفكير العربـــي، بحيث لا يمكن القـــبض علـــيه إلا عبر المجازات والتشبيهات والكنايات والاستعارات، ومـــن هـــنا تتوضـــح تلك العلاقة بالرواية باعتبارها تخييلا من جهة وباعتـــبارها انجازا لغويا، فهل كانت جميع هذه الظواهر بادية في المتن الحكائي؟ سنبحث عن تجليات الجسد العجائبـــي في النص لنجيب عن هذا السؤال.

ج. التحولات والمسوخ

تـــبدأ الـــرّواية بالإعلان على أن الجسد هو مجال وحركة القص. وبحـــيث تصبح المرأة العجوز مالكة لأحقية الحكي عندما تحول الجسد الغـــض إلى فـــراغ. أي عـــندما غابت حركة العلامة الأولى (الشباب والمعانـــاة) وجاءت حركة العلامة الثانية (الشيخوخة والاستقرار) ومن ثمـــة الأهلية للحكي. إن الجسد في هذه البداية (الديباجة ص 5). هو الذي يجب أن يُقرَأ. فالحكاية قد تركت علامات دالة على مرورها فيه. ففـــي التجاعـــيد وعلى الجبين، وعلى ظاهر اليدين هناك تكمن قصة

(1) Ibid.

الحياة، على ظاهر اليد اليُسرى. وعلى الملامح (ص 5). وإذ يعد الجسد هنا متنا، كتابيًا يمكن أن يقرأ فيه، تفتح أبوابه واحدًا واحدًا لنجد الألم والمعانـــاة. إنـــه الجسد كما تعايشه البطلة في آخر العمر وكما يعايشه الآخرون، شاهدعلى الزمن وعلى المرور وبدل أن يبقى صامتا يحاول أن يقول الحقيقة عبر اللغة والقول، لا عبر الإشارة.

في بدايـــة تبحث الراوية عن القول لا عن الإشارة. فلقد اكتفى الـــشاب صاحب الصندوق بالإشارة والتلميح، والفتاة السافرة أشارت بجـــسدها وقالـــت كلامًا عاما، وأما "بوشعيب" فقد فقد الكلام. أمّا الـــرّاوي الآخر الذي دخل ساحة مراكش وبدأ حكايته دون جمهور، كـــان يتواصل مع الخواء، فالإشارة والتلميح لم يكونا ليُقنعَا البطلة بل يجب بالإضافة إلى لغة الجسد التأكيد على القول، على الحديث والحكي بالـــصوت والكـــلام. يجب نـــزع أقنعة الواقع وتعريته. يقول القنصل ملخـــصا مسار حكايتهم جميعا بعدما اكتشفت الجلاسة حقيقة جسد الـــبطلة الأول، الذي كان قناعًا. "لأنه لا شيء واضح حقا ولا شيء غامض. أودّ أن أقول بأن كلّ شيء معقد، وأن الحقيقة أقرب إلى الظل مـــنها إلى الشجرة التي تعطي الظل" (ص 103). ويضيف: "وبما أنّك عِشتِ ذلك في جسدك. فأنت تعلمين أن النور خديعة" (ص 104).

إن القنـــصل يذكر الشعراء الصوفيين الذين يعتبرون الظاهر بمثابة القـــناع الأكثـــر انحرافا للحقيقة. هذه التي نختبرها بأجسادنا قبل كلّ شـــيء. لقد عاشت البطلة طوال شبابها في استلاب مستمر في سجن.. كانـــت متنكرة في جسد رجل. لم تستطع أن تختبره العالم إلاّ في جسد آخـــر. والواقـــع هـــو أننا لا نستطيع أن نختبر الوجود إلاّ في أجسادنا الخاصة. فهو ما يجعلنا نتجذر في العالم وهو الموجود الذي أعي الكون بواســـطته "إن الجسد بوصفه جسدي الخاص وجسدي المعيش الذي له

تـــأثير في ذاتي المفكّـــرة هو أيضا المرجع والسند الحسّي الذي أعي من خلالــه كياني الواعي"[1]. فالعلاقة مع الوجود علاقة جسدية خالصة أولا، وإذا مـــا صُودرت أداة الإدراك هذه فأيُّ مصير هذا الذي تعيشه الذات؟ لا بدّ أنها ستعيش حالة اغتراب قاس.

وهذا ما جرى بالضبط في حكاية طفل الرمال. ولقد حَوّل الأبُ مجرى النهر، واغتال الأنثوي لِيَنْتَصِر الذكوري. لكن سرعان ما فَارت الطبيعة، واجتازت حدود القوانين والسلط وعبّرت عن ذاتها.

لا يمكن للإنسان أن يقف في وجه حركة الجسد وهو يتحوّل (se métamorphose). لقد عبرت الرّواية من بدايتها إلى نهايتها عن هذا التحوّل. ليس في جسد البطلة وفقط بل في أجساد الشخصيات الأخرى التي تعاني من الألم نفسه (القنصل والجلاسة) حيث أن الحالة الأولى كانـــت حالة ضياع الهويّة الجسدية وأعقبتها حالة المسخ ثمّ الـــتحوّل وفي الأخـــير كان الخلاص عن طريق تجربة الألم، والحبس والختان بالنسبة للبطلة، وتجربة الموت بسبب الحقد بالنسبة للجلاسة، وتجـــربة الـــسفر في العتمات "بعيدًا عن كلّ شيء في الصحراء، في الجنوب الأقصى" (ص 132).

لقـــد كانـــت قصّة البطلة التي ليس لها اسم محدّد، معبّرًا إلى خـــلاص تلك الكائنات العجائبية المسجونة في أجساد غريبة عنها. أولها ذاتها التي تصرّح قائلة: "كان عليّ من حيث المبدأ الخروج من تلـــك القـــصّة... بجسدٍ خاص" (ص 140). لأن الحكايّة أصبحت جسدًا مزيّفا أي قناعًا آخر ينضاف إلى كل الأقنعة التي كان يضعها الأب على وجهها.

(1) جلال الدّين سعيد. فلسفة الجسد. ص. 06.

كانت الفتاة قبل موت أبيها تقف من جسدها موقفا مزدوجا، إذ هُوَ مرّة موضوع خجل وعار وبالتالي ينبغي كَبْته وقهره. ومرة أخرى موضوع تأمُّل لأنه المظهر الملموس للكينونة. لقد كان جسدها موضوع رغبة الأب وموضـــوع عَـــاره أيضا وقد امْتلكه وتصرّف فيه فسَلبه حُريته. وامتلاك الآخـــر لجسدنا هو امتلاك لحُريتنا. إن صورتنا الجسدية عند الآخرين هي العـــار والمحـــرّم. ولا يمكن أن يَعيي الآخر أن خبْرَتنا لأجسادنا هي خبرة خاصة في المكان والزمان. أي أن لنا تاريخًا خاصًا في علاقتنا بأجسادنا من حيث كون الجسد ينمو ويتطور ويَفسَد وينحل. و"لما كان الإنسان يعيش تاريخـــه الخـــاص بجسده الخاص ولما كان تاريخه هذا هو في نفس الوقت تـــاريخ خـــبراته الجـــسدية فهو يعيش في علاقته مع نفسه ومع الغير ومع الأشياء بجسده الذي يَنْدَرِج في الزمان بل بجسده الزماني"[1]. تقول البطلة لـــيلة مـــوت الأب: "وَدَاعًـــا أيُّها المجد المختلقُ. لنَا الحياة والرّوح عارية، بيـــضاءُ. بكرُ والجسد جديد بالرّغم من أن الكلام قديم!" (ص 44). لقد انطلقـــت في مغامرة القرية من (المقبرة/الجسد) المظلم إلى (القرية/اليُوتُوبيَا) مـــع الفارس (الذكر) كي تستحمّ في ماء بحيرة وسط الأدغال. "لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

وراحـــت تعـــيش هلوسة أخرى في أولى تجاربها الجنسية "وهبت جـــسدي للدّغل والأرض" (ص 48). وراحت في بيت القنصل تشرع في تعلّـــم أن تكون امرأة بحيث تحاول أن تكون سعيدة "أي أن أعيش حسب إمكانياتي بجسدي الخاص" (ص 63).

لكـــن الأمر لم يكن سهلا للتخلص من القشور. "لقد كان يلزم تنظـــيف الـــضمير، ومـــنحُ ما يكفي من الوقت للجسد حتى تتحوّل

---

(1) جلال الدّين سعيد. فلسفة الجسد. ص. 55.

والذكـــريات حـــتى تنطَفِـــئ نِهائيا" (ص 70). وذلك عَبر وظيفتين أساسيتين في الوجود البشري هما التواصل اللغوي، والتواصل الجسدي. كان اللقاء مع القنصل خلاصًا للكائنين المغتربين في أجساد أخرى عن طريق الحب بشقيه الجسدي والروحي.

يقول "فرانسوا شيرباز" إن الرّغبة تنبثق كقوّة ودفق مدهش، يحيل إلى الطـــرق الـــذي يتعرف فيها الكائن على الوجود. إنّ الرّغبة وهي تـــستيقظ ليست "دفقا" بسيطا يحيل على ميكانيكية العلاقة بين كائنين "إنها بشكل متبادل تجربة جديدة لجسدنا واكتشاف للآخر كجسد"(1). إن الجنسانية يقول شيرباز: "هي في صميم الوجود لأن النضج يُقرُّ عند الإنسان ربّما يُعَرِّف الكائن على أنه رجل أو على أنه امرأة. فلسنا إذن أمـــام غريزة بسيطة، لكن أمام دفق يغمر العيش كلّه ويطبعه بميسمه. وبكلمـــة واحـــدة. إن الفرد بما هو رجل أو امرأة، يَقبِضُ على العالم، وينخرطُ فيه ويلتقيه"(2).

هكـــذا فالـــبطلة قـــد تعرّفت إلى ذاتها، وفهمت أنوثتها في هذه التجـــربة. وراحـــت تؤنّث جسدها الخاص. "لم أعد كائنا من الرّمل والغـــبار مـــضطرب الهويّة. متفتّتا عند أقل هبّة ريح" (ص 106). أما القنـــصل هذا الفتى الضرير المعطوب الجسد، والذي سُلبت منه رُجولته فقد تحوّل إلى كائن مخيف. يعيش عن غربته في جسده الضرير، الأعمى بالإضـــافة إلى كثافة الجسد كقبر أصبح القنصل وهو أعمى يعيش في مـــتاهة. لأن حريته مرهونة بالآخر. حتى أنه يَسْتَعِيرُ أعين الآخرين كي يـــرى. وكمَـــا ملـــك الأبُ جسد الفتاة. فإن الجلاسة ملكت جسد القنـــصل ومارســـت علـــيه سلطتها يقول عنها "كانت تروم التقامي

---

(1) François Chirpaz. Op. Cit. p. 63

(2) Ibid. p. 63

والتهامـــي" (ص 116). كمـــا الـــوحش الكاسر أو الغولة في التراث الشعبـــي.

إن القنـــصل يعيش إشكال جسده بحدّه جعلت تصرّفاته تَنْحُو إلى الغرابة. لقد انـــزوى في ظلمته وأخذ يفتش عن الخلاص عبر التخيّيل. لقد صنع بنفسه عالمًا خاصًا أثّثه بالأجساد الخيالية. ففِي تلك الحديقة أو الجـــنّة الـــتي يـــرتادُها وحـــيدًا عبر أحلام اليقظة، تتحوّلُ الكتُب إلى نـــساء/أجـــساد، تأخـــذ طابعًا لغويا. هذه النساء/الكتب صهباوات، شـــقراوات، وسمراوات، تهب نفسها لكلّ مُطّلع. أجسادٌ جميلة ناطقة، رَاغِبة ومرغوبة. يقول "جلال الدّين سعيد" في هذه العلاقة: "الجسد لا يقـــارن إلاّ بالآثـــار الفنـــية. لأن الرّواية والقصيدة واللوحة والقطعة الموســـيقية، كلها أفراد، أي موجودات لا يمكن أن نميّز فيها بين التعبير والمُعبّـــر عـــنه. كمـــا لا يدرك معناها إلاّ بالإدراك المباشر. فهي تشع بدلالاتها دون أن تُغادِرَ مكانها في الزمان والمكان"[1]. ولا يمكن معرفة الكتب إلاّ بالاختبار الجسدي.

وفي التـــراث العربـــــي يُنْعَتُ الجسد بالمتن والمتن بالكتاب. وفي الفرنسية يقتسم (Le corps) الجذر اللغوي مع (Corpus) ويقول فريد الزاهـــي: "بـــين الكتابة والجسد تواطؤ أساسي أدرك القدماء خطورته فـــصارعوه وإن لم يصرعوه. فالكتابة كدال وحرف تشكيلٌ وتصويرٌ و"ظـــل" مادي عَيْني لِمُتعالٍ يكون هو المعنى والصورة والمثال... وكما أن الجـــسد موضـــعُ لِمـــا يـــسمى عادة بالروح فالحرف موقعٌ ومجالٌ للمدلـــول"[2]. فالكتابة كما الجسد يتم تصوُّرها كمجرد مأوى للمعنى والروح.

---

(1) جلال الدّين سعيد. فلسفة الجسد. ص. 23.

(2) فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. ص. 45.

لكن ما هي الآلية المتحكمة في الآلية الجسدية والآلية اللغوية التي تجعل الجسد يتشاكل مع اللغة والكتابة؟ يقول "جيل دولوز: "إنها الثَّنْيُ والعطـــفُ. "أي الجسد واللغة يعكس أحدُهما الآخر لأن كلاهما ثنيٌ. فكما أن الكلام لا يُغزّزُ المعنى إلاّ بثْنِيهِ وعطفه المتواصل للكمات بعضها على بعض فكذلك تكون حركاتُ الجَسد متقطّعة متردّدة وغير متوقّعة. ممـــا يجعلها شبيهة بالبراهين والأقيّسة التي يَزْخَرُ بها حَديثُنَا... إنه يُوجد تمثـــيل إيمائي داخل اللغة. كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد"(1). إن تلـــك الكُـــتب المتحوّلة إلى أجساد تُحيلنا مباشرة على "العجيب" الـــرائق الذي يحتمي به الإنسان من قساوة الحياة. حيث يركّب الصورَ كما يشاء ويقلّبها كما يريد.

لا يُمكـــن للإنـــسان أن يعطي لِلذّاته إلا ّصورًا مجسَّمة جميلة ولا يمكـــن أن يعطـــي لمخاوفه إلاّ صُورًا أخرى مرعبة. كان القنصل يملك "قدرة عظيمة على التغيّب عندما ما كان يجد أنّ وضعًا ما ثقيلٌ ودبق" (ص 103). كانت هذه طريقته في التخلّص من الألم.

أمـــا أخته الجلاسة فكانت جسدًا عجائبيًا منهارًا في عُتمة الحقد. صـــورة عـــن الأب، جَسَدٌ سالَبٌ ومُسْتَلِبٌ. امرأة تحقد على شرطها الإنـــساني الجسدي المشوَّه "كان جسدي المتعب زائدًا... كلٌّ ما لديَّ مائـــلٌ الجـــسد وما بداخله" (ص 78). وتقول عنها البطلة: "وَحْدَهَا الكراهية كانت تحمي تلك المرأة من الانهيار البدني، وتَرُدُّ عنها الموت. مـــوتٌ لن يُسَبِّبَه دَمَارُ الجسد بل بأس هائلٌ، أسَى وعجزٌ لا نهائي يَقود إلى الظلمـــاتُ" (ص 77). لقد كانت خيبة جسدها هي ما دفعها إلى

---

(1) نقـــلا عـــن جـــلال الـــدين ســـعيد. فلـــسفة الجـــسد. ص. 45.
Gil Deleuze. Logique du sens Paris Minuit 1969. Page 333. 332.

هـــذا الألم كلّه وإلى كونها جسدًا مشوَّهًا يقسو ويَسْلُب حرية "الآخر" إنّ مرارة العيش جعل الجلاسة امرأة ساخطة.

نلاحـــظ أن هذه الأجساد المشوّهة: (القنصل والجلاسة) صُوَرٌ في المرآة للألم ذاته التي تعيشه البطلة. وهي لعبة الرائي هو المرئي فيها. إن الجسد هنا متعدّد، مَتشَظي في أجساد أخرى. على الرّغم من أن تجربة "الأنا" والشعور بالذات المستقلة لا تكون إلاّ في الجسد الخاص. فالجسد المـــصدوم جـــسد مخطوف، مسروق، مسكون ومعارٌ جسد كما يراه "الآخر". مختلف عن ذلك الذي أعيشه. إنه جسدي ولا جسدي، ذاتي ولا ذاتي. إنــــه "ذاتي الغـــريبة" كما يقول "سارتر"[1]. إن التشويه في الـــذات المغتـــربة على العالم، بابُ التصوّر العجائبـــي للجسد الذي يتركّبُ من الاستيهام والرّغبة والخوف باعتبار أنْ "ليس هناك من شيء أكثر غموضًا بدون شك من نظر الإنسان في عمق جسده الخاص"[2]. الذي يُحَاول إدراكه والعيش به. "إن عدم خضوع الجسد للوعي يؤكد مرّة أخرى لغْزِيَّتَهُ من جهة ولا تَحَدُّدَ وغموضَ الوجود ذاته"[3].

هكـــذا تعرف الشخصيات الفاعلة في الرّواية (الجلاسة والقنصل والـــبطلة) أن علـــيها المقاومـــة لإثبات وجودها. وتعرف "أن الشرط الإنساني جسديّ، كما أنه تاريخي.. لأن الإنسان يعيش جسديا تاريخه، وتاريخـــه (حكايته) هي أيضا حكاية تجربته الجسدية.. إن الزمن لحمة

(1) ينظر: ريتشارد شاخت الاغتراب. تر: كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. 1980. ص. 285.

(2) دافيد لوبروتون. أنتروبولوجيا الجسد والحداثة. ص. 05.

(3) Merleau Ponty. Phénoménologie de la perception. N. r. f. gallimard. 1945. page: 23.

يذكره: فريد الزاهي. الجسد والصورة والمتخيّل في الإسلام. ص. 22.

كَيْنونة الذات بشكل عميق، حتى أن أيًّا من علاقاتي مع الآخرين، ومع العالم ومع ذاتي أي مُجْمَل تجربتي، تدْخُل في الصَيرورة"[1]. (La durée).

وإذا كـــان لا مَـــناص من تلازم الجسدانية (Corporéité) مع الكائن، فالـــتوازن الفـــردي يـــتطلّب أولا وقـــبل كل شيء الانخراط في هذه الجـــسدانية. أنْ تقـــبل جـــسدك وإن تقبله ككائن مادِّي شَرْطٌ أوليٌّ للـــتوازن[2]. إن هـــذا بالـــضبط ما كانت تسعى إليه هذه الكائنات العجائبـــية طـــوال رحلتها في متن الرواية. ذلك كان الشرط الأساسي للانخراط في تجربة أخرى. نسمّيها التجربة القدسية.

د. الألم والعبور

بالإضـــافة إلى تجـــربة الشخصيات الرئيسية للجسد هناك أجساد مـــشوّهة. كجـــسد فاطمة التي تزوجتها البطلة. للحفاظ على المظاهر عـــندما كانـــت رَجُلاً. هذه الفتاة المُصابة بالصرع، حالة من التشوه الخلقي. والاستسلام للشرط الذي أوقعَها فيه المُجتمع. إن "فاطمة" وقد ماتت بالصرع تعبّر عن غربة الجسد وقهره إلى درجة أنّه تحول إلى كتلة من الألم. هذا الأخير الذي ليس بعده خلاص عندها. إنّه الألم/المَتاهة. كـــان جسدها مخطوفا ومُعارًا للمجتمع يفعل به ما يشاء. هذا المجتمع المُمثل في أبيها الحاقد على أخيه. هذا الأب المشوّه لكونه يعيش ويتغذى من الحقد أيضا.

يقـــول "شيرباز" عن الألم: "لأني أتألم فإنني عاجز عن التصرّف كمـــا أريد.. نعم إنّني أنا من يتألم لكن الألم ليس منّي، إنّه كما الشيء فيّ، كـــائن لا يمتزج مع ذاتي.. من هنا نفهم لماذا كانت الذهنية البدائية

---

(1) François Chirpaz: Op. Cit. p. 96

(2) Ibid. pp 99. 98.

تـــصنع من ألمها كائنا يسكنها. إنه الألم لا يتمازج جسديًا معي كليّا، فهو يبقى غريبًا بالنسبة لي إلى درجة أنّي بكلّ عفويّة أعتبره علامة على حضور "آخر" فيّ"[1]. وهذا بالضبط ما وقع "لفاطمة" والراوية تُخبرنا عن ذلك في مشهد كابوسي في الفصل الثالث عشر (ص 95). المعنون بـــركة ماء ثقيل. حيث كانت تجوس في بركة عفنة من الهلوسات وفي هـــذه المـــياه النتنة تقول: "تعرفتُ على جسد فاطمة بنت العم البئيسة المُـــصابة بالـــصرع... كنت أحبُها لأنها كانت تمَزُقا مفتوحًا لا يتعهدُه حـــنان كان وجهها ساكنا وجسدها كاملا، راقدًا في قعر تلك البركة كانت كشيء بالٍ لا يرغب فيه أحد".

إنها المشاهدات نفسها التي رأتها البطلة في السجن. بعد مقتل العمّ. رأت أجـــسادًا مشوّهة. نتيجة الألم الذي سَبَّبَته الأخوات لها عن طريق الختان/التشْويه تقول: "شَققتُ لنفسي سبيلاً بين أجسادٍ شديدة النحول معلقـــة في الحظـــيرة. كانت بجلودها على العظام تتدلى عارية وشفافة. كـــان ثمّـــة حـــشدٌ مـــن الأجساد المُفرَغَة من كلّ ماهية ينتظر بتلك الحظيرة... هواءٌ خفيفٌ يهبُّ من طرفٍ إلى آخر وكان يُحرِّك الأجساد بصعوبة. كانت العظام تصطكّ أحيانا. فكان يَصْدُر عن ذلك ضجيجُ ارتطـــامٍ يُحـــوِّله الصَدى" (ص 12). كل ّهذا فضيع حقا أنّها مذبحة بـــشرية ينبعث منها رجل دامي الرُّكبتين مُخْضَرَّ الوجه "لم يكن شبحًا كـــان مُحْتَضِرًا" (ص 127). يُنبِئُ عن أخبار هذا العالم الفظيع. تقول الـــراوية: "صار صوت المُحتضر يَسْكُنني جليّا" (ص 128). فالألم ذاتٌ شريرة تسكن الذات، صوت داخلي دبق، ثقيل، يقول "شيرباز": "أنّني أنـــا من يتألم، لكن الألم يكشف لي أن "جسدي هو آخر". فهو يلتقي

(1) Ibid. p. 16.

مع "غيرية" (Altérité) في القلق والهلع بما أنّه خلفَ الألم الذي يَخْشَى الجِسْمَ، يَحُومُ الخَطرُ.. وأن تعيش الألم فإنّ الحُضور يكشف في عمق الذات عن جَسْدَانية كشيء غريب، وغامض و"آخر" في نفس الوقت"[1].

كان يلزم الكثير من الألم إذن، للانسلاخ عن أجساد الآخرين للقاء الأجساد الحقيقية التي نختبِرُها بَدَلَ تلك التي يَمْنَحُها لنا المجتمع. وبما أنّ الجسد ظلمة فإنّه لا يمكن أن نعرف العبور إلاّ عندما نختبر الظلمة تقول الراوية في تجربة الظلمات "إن العمى حينما يُقبل برضى يَمْنَحُ بصيرة وشفافية فريدتين فيما يَخصّ الذات والعلاقات مع الآخرين" (ص 114). وتضيف "كانت طبقة العتمات التي كنت أسْتقدِمُها نحوي تزداد كثافة يوما بعد يوم. فكانت تُساعدُه على الانفصال عن جسدي، على تركه سليما" (ص 119). وقد انتهى بها المطاف إلى التحرّر من ذلك الشعور بالخجل من جسدها لتجد التوازن وتعلن أنْ هذا جسدي. أنا أنثى.

وفي الأخير أصبح الجسد الملجأ والقيمة الوحيدة وهو ما يبقى عندما تتلاشى كل الملاجئ والقيم ولتصبح كل علاقة اجتماعية ذات طابع عرضي. "إن الجسد يبقى المرساة الوحيدة القابلة لأن تشد الشخص على يقينٍ مازال مؤقتا بالتأكيد. وبواسطتها (المرساة/الجسد) يُمكنه أن يرتبط بحَساسية مشتركة ويلتقي بالآخرين ويشارك في تدفق الإشارات، وأن يُحسَّ دائما بأنّه على صلة مع مجتمعٍ يسود فيه عدم اليقين"[2]. لقد كان الجسد بالنسبة للبطلة المرساة التي تربطها بالوجود

---

(1) François Chipaz. Op. Cit. pp 20 -21.

(2) دافيد لوبوروتون. أنتربولوجيا الجسد والحداثة. ص. 153.

بعـــدما فقـــدت المعالم يوم دفن الأب. لقد اختلط اليقين بعدم اليقين واختلط الوهم بالحقيقة، و لم تبق إلاّ حقيقة الجسد المُتجَذر في العالم. إن علاقـــة الأب بالفتاة علاقة زائلة كانت مَبْنِيَة على القهر وعندما فقدت الـــيقين لم تلـــتق إلاّ بجسدها الذي يُعَدُّ يقينها الوحيد. وكذلك الأمر بالنسبة للشخصيات الأخرى. لقد كان عُبُورًا إذن من جسدٍ هو صورة صَـــنَعَهَا "الآخـــر" إلى الجسد الخاص. لكن يجب على هذه الذوات أن تـــبحث لنفسها عن معنى. إذ أن التحقق في جسدٍ مَا يحتاجُ إلى دلالة باعتباره مَتْنًا (corpus) وباعتباره علامة تحتاج إلى تأويل.

هـ. انتصار المقدس

على الرّغم من أن الجدل الغالب في الرواية هو جدلُ تحقق الذات جـــسديًا إلاّ أن الأمر ينتهي في الأخير إلى ما يشبه اللقية الصوفية[1]. إذ أن المعـــرفة بالجسد هي المعرفة الأولية بينما المعرفة الشمولية المتجاوزة للـــشرط الإنـــساني الفاني. هي معرفة من نوع آخر مختلف. إن اللقاء الأخير في الولي (ص 147). دليل على أنّ الأمر يتجاوز ما هو جسدي للـــبحث فيما وراء ذلك. يقول لويس فاكس: "إذا ما كان هناك من وجـــه مظلـــم يـــسيطر على الأدب العجائبـــي فإنّه ليس الجسد بل الموت"[2]. ويبدو الأمر ملتبسًا حقا عندما نرى أن البطلة وهي تصارع وتحارب العالم كلّه من أجل الاعتراف بها كأنثى، تنتهي إلى البحث عن القنـــصل في الجنوب. إن السؤال قد يُجيب عنه القنصل نفسه. يقول: "لـــستِ من اللواتي يختمن قصة ما. إنّك بالأحرى من اللواتي يَتْرُكنها

---

(1) يأنظـــر مناقشة بعض الآراء حول الأحوال الصوفية. عاطف جودت نصر الرمز الشعري عند المصوّفة. من. ص. 352 إلى 357.

(2) Louis Vax. Chefs d'œuvres de la littérature fantastique. p. 12.

مفـــتوحة بغية تحويلها إلى حكاية لا نهائية. قصتك سلسلة من الأبواب التي تنفتح على مجالات بيضاء ومتاهات تدور" (ص 133).

ماذا يريد المؤلف أن يقول بهذه النهاية الغريبة؟

لقـــد صوّر تحوُّل الجسد من الكثافة المظلمة إلى الشفافية النورانية (أنظـــر تحول الجلاسة إلى امرأة صالحة تسبّح. وقد صار وجهها "أكثر هدوءًا، أكثر إنسانية" (ص 128). وأنظر إلى القنصل وقد تلفع بالبياض وصـــار يـــبارك الـــناس). وإلى جسد البطلة وقد صار يَذرِف دموع الـــسعادة. وصارت كالورقة ترتفع بخفة، ولقد لفها برقع من الضباب الأبـــيض. لقد هبط بغتة "من السماء نور ساطع، نورٌ يكاد لا يطاق. كان من العنف بحيث رأيت كرة معلقة هي منبع ذلك النور" (ص 148).

يبدو أنّ البطلة تكتشف أنّ الخلاص الحقيقي ليس في الجسد، بل في الـــنور، في التجـــربة "الماورائية" المفارقة للجسد الذي بالإضافة إلى جـــسدانيته فإنّه ليس منغلقا في الحدود الخارجية. صحيح أنّ التجدر في العـــالم لا يكون إلا جسديا. لكن الإنسان وهو يَخْتبِرُ قوى أخرى غير الجـــسدية، يكتشف أنّ جسمه ليس إلا مَعْبَرًا لما هو أعمق في كينونته. إنّ اجتراح الألم يفتح باب التخيّل. وهو ما وقع فعلا لهذه الشخصيات القلقة حول مصيرها.

إنّ العجائبـــي يفتح هذه الأبواب في التفكير البشري الذي يَنحُوا إلى إقصاء كل ما هو خارج العقل. إنّ التجربة العجائبية في الجسد وفي المحـــيط، عبر الخيال والتَخيّيل، تكشفُ الطابع الملتبس للوجود البشري. وتكـــشف أنّ الإنـــسان لا يمكنه أن يستغني عن خيالاته. مهما كانت مُـــرعبة أو مقلقـــة فهي زَادُه في رحلة وجوده هذه. إن العجائبـــي لا يستحـــضر ما هو غائب وفقط، بل يجعل ما هو واقعي قابلا أن يتفجّر عن ما هو غائب. فهو يجعلنا نشكّ في قدرة حواسنا على إدراك العالم.

ولـــيس الجسد وحده من سيكون متهما بل حتى العقلانية التي يَتَحَجَّجُ بها الإنسان لفهم العالم حوله.

إنّـــه يعـــيد النظر في الفهم وفي القيم المكتسبة وفي الثنائيات التي تسود الإدراك البشري (الروح والجسد، الهنا، الهناك، الداخل والخارج، الواقعي، الخيالي،... إلخ) إنّه انقلاب في كل هذا. فقد يكفي أن يتدخل عنـــصر فوق طبيعي أو يتدخل عنصر خيالي نَصْنَعه بهواجسنا حتى نُعيد التساؤل حول الأسس التي ينبني عليها إدراكنا.

إنّنا هنا نَكْتَشِفُ أنّ التجربة العجائبية في الجسد العجائبـــي تجربة تـــنحُو نحو التقديس والتعالي. وهذا طرح يدخل في مجمل ما توحي إليه هذه التجربة في الوجود التي تحاول دائما التعرّفُ إلى نفسها في أصلها. في التجربة "الماورائية".

في الأخير يمكن أن نكشف أيضا، عن طريق التأويل أنّ تجربة الجسد في الرواية لم تكن مجانية. الهدفُ منها محاكمة المجتمع على نفاقه فيما يخص قـــضية اعتـــبار المرأة جسدا يجب إقباره وإبعاده عن العيون، أو فيما يخص قضية تفضيل الذكورة على الأنوثة. إنّ القضية أبعد من ذلك ربّما. فالنهاية الغـــريبة الـــتي ختمت بها الرواية، قد خيّبت أفق انتظار القارئ، من حيث تكريـــسها للحلّ المتعالي، والتقديسي. فإشكالية الجسد العويصة قد انتهت إلى الحلّ الصوفي، فيما نظن؟ يبدو الأمر غريبا لكن هناك إشارات مزروعة علـــى طول مسار الحكاية، بعضها خفيّ وبعضها بيّن، تدلّنا على احتمالية هـــذا الطـــرح. منها ذلك الحوار (ص 63). حيث يدور نقاش بين الرّاوية والقنصل على المعنى الروحي للدّين. تقول البطلة. "لقد زهدتُ. أنا زاهدة بالمعنى الذي أعطاه الحلاج لها في صوفيته".

وتـــشير الـــراوية في الحـــوار إلى أنّ الظاهر هو القناع الخفي للحقـــيقة. وتـــؤكد أن حقيقتها كانت ملتبسة إلى أن تعرّفت على

انوثـــتها بل حتى انخرطت تبحث عما هو جوهر في الذات الإنسانية أي ما وراء الجسد.

هـــذا الإشكال لا يمكن أن يحلّه المؤلف إلا بهذه النهاية. فمغامرة البطلة كانت أكبر من أن تقف عند حدود الجسد. لذا كان اللجوء إلى خـــتام المغامرة عند البحر والولي إشارة إلى التصوّر الصوفي الذي يعتبر الجـــسد علامة تدل على الروح. لكن العلامة والإشارة كما المُشار إليه لا يفترقان. كما أنّ الدال والمدلول في العرف الصوفي يصبحان واحدا. ومنه فالجسد باعتباره علامة لا ينفصل عن الروح باعتبارها دلالة على تلك العلامة. فالروح إذن جسد عندهم، والجسد روح.

هاهو "عاطف جودة نصر" ينقل عن الشيخ "عبد الكريم الجيلي" صاحب كتاب "الإنسان الكامل" في رسالة مخطوطة قوله "إن الصوفية فرّقوا بين الجسم والجسد. فقالوا أنّ الجسم هو كلّ صورة مرئية. قابلة للأبعـــاد الثلاثة حالة كونها كثيفة الأصل طبعا. وقالوا أنّ الجسد عبارة عـــن كـــلّ صـــورة يتشكل بها روح من هذه الصور الجسمانية"[1]. ويضيف عاطف جودة نصر عن علاقة الخيال والتخيّل بالجسد وبالطرح الـــصوفي العـــرفاني و"ربّما قيل أنّ دلالة الجسم والجسد واحدة ولكن الدلالـــة هـــنا ذات أساس معجمي تتجاوزه العرفانية الصوفية صوب دلالات أُخـــر. تـــدور على استبطان التنـــزيل (تأويل النص القرآني). وعلى الإهابة بالمصطلح الصوفي من ناحية أخرى"[2].

لقـــد شـــرح "ابن عربـــي" شيخ المتصوفة الإشكالية "في تعريف الجـــسد علىأنّـــه كـــل روح ظهر في جسم ناري أو نوري. وزاد في

---

(1) عبد الكريم الجيلي، نقلا عن عاطف جودة نصر. الخيال مفهوماته ووظائفه، ص. 113.

(2) المرجع السابق،. ص. 114.

الفتوحات. أنّه كل روح أو معنى ظهر في صورة جسم نوري أو عنصري حتى يشهده السِّوَى"[1]. مما يعني أنّ الجسدية تنطوي بديهيا على مفهوم خــاص بــالمعنى التي يدخلها الصوفي في تلك العلاقة. فمفهوم الجسد مــشاكلٌ ومــواز للمفهــوم الذي أعطوه للألفاظ كأجساد والمعاني كأرواح.

وهذه الرؤية هي ما نفهمه من تلك النهاية المبهمة والمفتوحة على المقدّس الممزوج بالجسدي في (ص 149). فعندما عبرت الرّاوية الجدار القــصير وانتقلت إلى البحر ودخلت في مشاهدات نورانية، كانت قد انــتهت بالوصول إلى تلك الدار الكلية البياض. حيث ألفت الجلاسة والقنصل وقد تحوّلا إلى كائنات أخرى.

نلاحــظ خــتامًا المزج بين الجسدي وبين أجواء ما هو مقدّس، عندما عبّرت الرّاوية عن رغبتها في التواصل مع االرجل الغريب

"فنهضت وقلت له في أذنه:

لقد انصرم أمد طويل لم يداعب فيه أي رجل وجهي... هيا أنظر برفق إليّ بأصابعك، براحة يدك.

فانحنى عليّ وقال لي:

– هاأنت أخيرا... "

---

(1) ن. م والصفحة.

خاتمة

تمـــوقعت الدراســـة إذن مـــن أولهـــا إلى آخرها داخل فكرة العجائبـــــي. وحاولت أن تنفذ عبر النص الروائي لكي تجليه، عبر ذلـــك المرور الضروري بمحاولة التحديد والتصنيف لهذا النوع من الأدب باعتـــباره اشتغالا جماليا. ويلاحظ أن الفرضية المطروحة في الجـــزء النظـــري تجد لها تمثلا داخل الأثر (رواية ليلة القدر). حيث يظهر جليا أن مفهوم العجائبـــي يشكّل سندا إجرائيا محوريا يلون العمل كلّه.

لقد سعت الدراسة أيضا إلى تصنيف العجائبـــي على أنه طريقة في الاشـــتغال داخل النص، تتداخل مع المستوى اللفظي للخطاب، من ناحـــية كـــونه ناجمـــا عن الاستعمال البلاغي للغة. فصارت التعابير والتـــشبيهات والاســـتعارات نـــوعا من الشرارة التي تتفتق عنها النار ليتحول ما كان بلاغيا إلى التحقّق في الحكاية على شكل "ظهور" فوق طبيعـــي، فيخرج من الاستعمال اللفظي ليصبح حكاية. وهكذا يأخذ العجائبـــــي مكانـــه على المستوى التركيبـــي للنص، بوصفة وظيفة ســـردية تنجم عنها طرق متعددة في الحكي، يصير الراوي أحد أسسها الأكثـــر أهمـــية، نظـــرا لما يلبيه من شروط لتحققه في الواقع الحكائي كالتماهي الضروري – مثلا – للقارئ مع الشخصية الرئيسية المتكلمة بضمير الـــ "أنا".

لقد حاولنا تحديد ذلك المفهوم انطلاقا من المقولات الكبرى التي اعتمدها "تزيفتان تودوروف"، الذي كان قد قرّر أن العجائبي ينهض أساسا على تردّد القارئ الذي يتوحّد بالشخصية الرئيسية، منفعلا أمام غرابة حدث لا يمكن إدراكه أو تصنيفه نهائيا. فإذ اعتبر القارئ أن ما تجري أمامه أمر غيبي يفسر بطريقة اعتقادية أخرى وعدّه من مجمل عناصر الوجود، كان ذلك ما يدخل في جانب "العجيب": وهو نوع من الأدب يوظف الظهورات فوق الطبيعية لأغراض أخلاقية أو دينية. ولا يكون فيه الحدث فوق الطبيعي مقلقا ولا مثيرا للخوف. أما إذا حاول القارئ المتماهي مع الراوي أن يجد تفسيرا لتلك الظهورات، وتمكن من ذلك فإنه قد دخل في نوع من الأدب يوظف "الغريب" القابل للفهم والإدراك لغرض جلب الانتباه وإثارة الفضول. أما إذا كان هناك ما هو مستغلق عن الفهم وما حار العقل فيه وأثار التردّد بين التفسيرين. فهو العجائبي الذي لا يدوم إلا لحظة التردّد تلك، فتصبح الغرابة المقلقة ما يستثير التساؤل الذي لا جواب له. وذلك عن طريق ظهورات مفاجئة تقلب الموازين.

لقد قد كانت هذه الأفكار المفاتيح الأساسية للدراسة، وهي تتوخى البحث عن تمظهرات العجائبي في الأثر وكنا نجتهد في استقصائها عبر محطات كثيرة من مثل:

مستويات التناص ومستويات الحكي. وطبيعة علاقات الشخصيات، مع محاولة إبراز الطرح الجديد الذي يصنف هذه الأخيرة - بحسب صفاتها وروابطها - إلى شخصيات عجائبية وأخرى عادية.

وهكذا فقد كان العجائبي يلون جميع مكونات الخطاب الروائي. فقد صار عجائبيا في كل من الحكي وطريقة السرد. وذلك لاعتمادهما فكرة الراوي المتجسد وصارت الشخصيات عجائبية أيضا

لكـــونها تحوّلت وتغيرت وقد انضافت إليها صفات جديدة ووقعت في مواقف جعلت حياتها متلونة بذلك النوع من الفهم للوجود.

ومن جهة أخرى تحوّلت الفضاءات من مواطن للحركة إلى أمكنة مدلهمـــة الـــسواد، مخيفة تثير التردّد والفزع والخوف نتيجة كونها أطرا للظهـــورات المرعبة التي تغير الفهم البشري للمحيط فيتحول إلى متاهة مغلقـــة ويتوقف الزمن في لحظات ظهور الحدث العجائبـــي ويصير إلى الانحـــباس منتظـــرا انبثاق ما هو مخيف ومرعب، متمهلا أمام ما يثير الدهـــشة والحيرة لتغدو الشخصيات فيه مأسورة تقف الحوادث فوق الطبيعـــية بينها وبين ديمومة الحياة، فيخثر الواقع نتيجة لذلك ولا يعود محتملا.

إن لكـــل هذه المكونات الخطابية دلالات حاولنا استقصاءها ما أمكـــن فـــيما هـــو أسطوري مرّة وفي ما هو نفسي مرة أخرى. دون الخـــروج عـــن الطـــرح اللـــساني البنيوي للمستويات المرتبطة أساسا بالدراســـات الـــشعرية للنص. ولقد حاولت هذه الدراسة كذلك، أن تـــبحث عـــن الـــتأويلات الممكـــنة – والتي لا تدعي أنها الوحيدة – لاشتغالات "ثيمة" الجسد المهيمنة على الأثر، واكتشفت فكرة "الجسد العجائبـــي" الذي يتركب من أجساد كثيرة يدل تشويهه على تخلخل الـــرؤية للوجود من خلال تدخل العجائبـــي في السياق اليومي للحياة وفي الفهم العقلاني لها.

لقد سار التحليل على خطي الرواية في توظيفه النهائي "للعجيب" ذي المنـــشأ الـــشعبـــي وحتى الديني. ومنه ناقشنا في الأخير – نتيجة لذلك – مسألة التصور المقدس لرحلة المغامرة الجسدية.

والخلاصـــة أن هـــذه الدراســـة حاولت التأكيد على الاشتغال الخطابـــــي للخاصية العجائبية التي تلون النص. واستنبطت ذلك كله

داعمـــة طروحاتها بالأدلة والشواهد من الأثر بالذات. وتركت العمل التخييلـــي يكشف وحده عن مكوناته وحاولت الانفلات من الأحكام المطلقـــة الـــتي تحاول النفاذ إلى النص من خارجه. فكانت الرواية غاية وهـــدفا للإجراء النقدي على الرغم مما يمكن أن يكتشفه القارئ لها من توظـــيف للعجائبـــــي في إبراز إشكالات الفرد العربـــي المتعددة، في خضم واقع يتميز باللامعقولية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ – المصادر

- **الطاهر بن جلون** ليلة القدر. ترجمة محمد الشركي. مراجعة .محمد بنـــيس. لوسوي. (باريس) دار توبقال. المغرب .لافوميك .الجزائر. 1989.
- **ابـــن منظور** (**أبو الفضل جمال الدين**) .لسان العرب. دار صادر. بيروت. ب. ت.
- **الجـــاحظ** (عمـــرو بـــن بحر) البيان والتبيين. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ب. ت.
- **القزويني** (**زكريا**) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. تحقيق فاروق سعيد. دار الآفاق الجديدة. بيروت. لبنان. ط 04. 1981.

ب – المراجع العربية والمترجمة

- **الـــبيرس** (**د. م**) تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة. جورج سالم. منشورات عويدات. بيروت. لبنان. ط 02. 1982.
- **أركون** (**محمد**) الفكر الإسلامي. قراءة علمية. ترجمة هاشم صالح. مركز الإنماء القومي. بيروت. لبنان. 1987.

- **بـــارت (رولان)** درس الـــسيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 02. 1986.
- لـــذة النص. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 01. 1988.
- **برجير (دانيال)** النقد الموضوعاتي. ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبـــي تأليف مجموعة من الكتاب. ترجمة رضوان ضاضا. المجلـــس الـــوطني للـــثقافة والفنون والاداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1997.
- **بـــروب (فلادمـــير)** مورفولوجيا الخرافة. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. المغرب. ب. ت.
- **بحـــراوي (حـــسن)** بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربـــي. بيروت. لبنان. ط 01. 1991.
- **باشـــلار (غاستون)** جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعـــية للدراســـات والـــتوزيع. بـــيروت. لبـــنان. ط 02. 1984.
- **باختين (ميخائيل)** الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط 01 1987.
- **توماشوفسكي (بوريس)** نظرية الأغراض. ضمن المنهج الشكلي. نـــصوص الـــشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغـــربية للناشـــرين المتحدين. الرباط. المغرب. ومؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. لبنان. ط 01. 1982.
- **تودوروف (تزفتان)** مدخل إلى الأدب العجائبـــي. ترجمة الصديق بوعلام. دار الكلام. الرباط. المغرب. ط 01. 1993.

- نقـــد الـــنقد. ترجمة سامي سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق. ط 02. 1996.
- المـــبدأ الحـــواري. ميخائيل باختين. ترجمة فخري صالح. المؤسسة العربية للدارسات والنشر. بيروت. لبنان. 1996.
- **حمداوي (جميل)**. النص الموازي في روايات بنسالم حميش. اطروحة دكـــتوراه الدولة. مرقونة بكلية الآداب والعلوم الانسانية وجدة. المغرب. 2001.
- **حرب (علي)** مداخلات. مباحث نقدية. حول أعمال محمد عابد الجابري. حسين مروة. هشام جعيط. عبد السلام بنعبد العالي. دار الحداثة. بيروت. المغرب. ط 01. 1985.
- **جـــودة (عاطـــف نصر)** الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1984.
- الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي. بيروت. لبنان. ط 01. 1978.
- **الخطيبـــي (عبد الكبير)** عن ألف ليلة والليلة الثالثة. ضمن الرواية العـــربية واقـــع وآفـــاق. دار بـــن رشد. بيروت. لبنان. ط 01. 1981.
- **الزاهـــي (فـــريد)** الحكايـــة والمتخيّل. دراسة في السرد الروائي والقصصي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 1991.
- الجـــسد والـــصورة والمقـــدس في الإسلام. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب/بيروت. لبنان. 1999.
- **زيـــرافا (ميـــشال)** الأسطورة والرواية. ترجمة صبحي حديدي. منشورات عيون. الدار البضاء. ط 02. 1986.

- **سويرتي (محمد)** النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ب. ت.
- **سعيد (جلال الدين)** فلسفة الجسد. دار أمية. تونس 1992.
- **شـــاخت (ريتـــشارد)** الاغتـــراب. ترجمة كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان 1980.
- **صليبيا (جميل)** المعجم الفلسفي، الشركة العاليمة للكتاب، بيروت، لبنان، 1994.
- **عـــثماني (المـــيلود)** شـــعرية تودوروف. منشورات عيون. الدار البيضاء. المغرب. ط 01. 1990.
- **العـــيد (يمـــنى)** في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.
- **الغذامـــي (عبد الله محمد)** المرأة واللغة02. ثقافة الوهم. مقاربات حول المرأة الجسد واللغة. المركز الثقافي العربـــي. بيروت. لبنان. ط 01. 1998.
- **فوكـــو (ميـــشال)** نظام الخطاب. جينيالوجيا المعرفة. ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي. ط 01. 1988.
- **فضل (صلاح)** بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.
- **كريـــستيفا (جوليا)** علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجلـــيل نـــاظم. درا تـــوبقال. الـــدار البيضاء. المغرب. ط 02. 1997.
- **كيلـــيطو (عـــبد الفـــتاح)** الحكاية والتأويل. دراسات في السرد العربـــي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 01. 1988.

- الأدب والغـــرابة. دراســـات بنيوية في السرد العربـــي. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. المغرب. ط 01. 1982.
- قـــواعد اللعبة السردية. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد. بيروت. لبنان ط 01. 1981.
- **لـــوكاتش (جـــورج)** الرواية كملحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابشي. دار الطليعة. بيروت. لبنان. ط 01. 1997.
- **لحمـــداني (حميد)** بنية النص السردي. من منظور النقد الأدبـــي. المركز الثقافي العربـــي. بيروت. الدار البيضاء. ط01. 1991.
- **لوبـــروتون (دافيد)** أنثربولوجيا الجسد والحداثة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط 01. 1993.
- **المرزوقـــي (سمـــير) وجميل شاكر** مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للنشر. المطبوعات الجامعية الجزائرية. ط 01. ب. ت.
- **مـــرتاض (عبد الملك)** في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. المجلـــس الـــوطني للـــثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.
- **يقطـــين (ســـعيد)** تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن. السرد. التبئير). المركـــز الـــثقافي العربـــي. بيروت. لبنان. الدار البيضاء. ط 01. 1989.

ج – الدوريات

- مدارات عدد 06/05 شريف/شتاء. 1996/1995. تونس.
- بيت الحكمة عدد 08. 1988. الدار البيضاء. المغرب.
- مجلة ألف عدد 06. 1986. القاهرة. مصر.

- حوليات الجامعة التونسية. عدد 33. كلية الآداب. تونس 1992.
- التبيين. العدد 09. 1995. الجزائر.
- العرب والفكر العالمي. عدد 10 ربيع 1990.
- جريدة الجمهورية 12 جوان 1988. الجزائر.
- فصول. المجلد الثاني عشر. العدد الأول. ربيع 1993. القاهرة.

المراجع باللغة الأجنبية

- **BENJALLOUN Tahar**-La nuit sacrée. Ed. du seuilParis 1987. Ed. La phomic Alger 1988.
- **Barths (Roland).** Le degré zéro de l'écriture. Ed du seuil. Paris 1972.
- **Chirpaz (François)**. le corps. P. U. F. 1.
- **Chebel (Malek)** Le corps dans la tradition au maghreb. P. U. F. 1984
- **Dictionnaire de la langue et littérature française**. A. F. Bordas. 1984.
- **(Durand Gilbert).** Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas 1978
- **Dupray (Max).** Du fantastique en littérature figures et figurations. P. U. F. 1990.
- **Goldenstein (J. P)** Pour lire le roman. Ed. duculot. De bock. Paris. 1989.
- **Le Goff (jaque)** Le merveilleux dans l'occident. In. L'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval colloque organisé par l'association pour l'avancement des études islamiques mars. 1974 ed. J. A. Paris. 1974.
- **Marleau (ponty)** Phénoménologie de la perception. Gallimard. 1945.

- **Mellier (Denis)** La littérature fantastique. Ed. du seuil. Coll mémo Fév. 2000.
- **NEFZAOUI (Cheikh)** Le jardin parfumé. Trad. Esodor liseux Ed. Ina yas. ENAG. Alger 1999.
- **Sibony (Daniel)** Le nom et le corps. Ed. du seuil. 1974.
- **Schmidt (Joël)** Dictionnaire de la mythologie grecque et roman. Larousse. Paris. 1996.
- **Todorov (Tzevetan)** Poétique de la prose. Ed. du seuil. 1978
- **Vax (Louis)** L’art et la littérature fantastique. P. U. F. 3e Ed. 1963.
- Chefs d’œuvres de la littérature fantastique. P. U. F. 1979.